

Mimesis

**Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di
Pier Paolo Pasolini**

by

Emanuela Patti

A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Italian
School of Modern Languages
The University of Birmingham
October 2008

UNIVERSITY OF
BIRMINGHAM

University of Birmingham Research Archive

e-theses repository

This unpublished thesis/dissertation is copyright of the author and/or third parties. The intellectual property rights of the author or third parties in respect of this work are as defined by The Copyright Designs and Patents Act 1988 or as modified by any successor legislation.

Any use made of information contained in this thesis/dissertation must be in accordance with that legislation and must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder.

Abstract

Questa tesi mette a fuoco la ricezione del modello linguistico e stilistico di mimesis dantesca in Pasolini. Costituisce parte di un più ampio discorso sulla rappresentazione culturale che a partire da alcune sue opere teoretiche e creative particolarmente significative intende problematizzare il ruolo di critici letterari come Contini ed Auerbach nella formazione dell'idea pasoliniana di 'realismo' considerando l'intricata relazione tra i due concetti ('mimesis' e 'realismo'). Questa ricerca è incentrata su due principali periodi della vita dell'autore: una fase di 'realismo dantesco' che ha inizio nei primi anni '40 e culmina nel 1965 con *La Divina Mimesis*, ed una fase di 'postrealismo dantesco', che descrive la crisi del realismo dantesco negli ultimi dieci anni della carriera pasoliniana. In primo luogo, analizzo l'influenza che ebbe Contini nell'avvicinamento dell'autore ad una poetica di oggettività e sperimentalismo linguistico negli anni '40. In secondo luogo, esploro la risposta dell'autore al plurilinguismo di Dante nel contesto del dibattito ideologico sulla nuova 'questione della lingua', sul Neorealismo e sul Neosperimentalismo negli anni '50. Infine, esamino quella fase pasoliniana di 'postrealismo dantesco', nella quale l'autore mette in discussione la poetica della mimesis ritrovando piuttosto nell'allegoria e nella visione gli strumenti retorici per rappresentare la realtà.

A Nuccio, Luisa e Francesca

Ringraziamenti

Con molto piacere colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno contribuito con il loro sostegno intellettuale ed umano alla realizzazione di questa tesi. Vorrei innanzitutto esprimere il mio riconoscimento e la mia personale stima al mio supervisore, Michael Caesar, che mi ha pazientemente guidato ai presenti risultati di ricerca con utili ed intuitive indicazioni; ringrazio inoltre l'AHRC ed il Dipartimento di Italiano dell'Università di Birmingham per aver reso possibile questo studio grazie al loro supporto economico. Un ringraziamento va anche a Graziella Chiarcossi e al Fondo Pasolini di Firenze per avermi permesso di accedere alla consultazione del materiale e, in particolare nell'ultima fase di questo lavoro, allo staff della Biblioteca Universitaria di Cagliari per la loro disponibilità e gentilezza. Per spunti bibliografici, commenti o suggerimenti ci tengo poi a ringraziare tutti i colleghi con i quali in questi anni mi sono intrattenuta in piacevoli conversazioni 'dantesco-pasoliniane', ma in particolare tutti i 'compagni di viaggio' di PhD, senza la cui solidarietà, sostegno morale ed aiuto pratico il percorso sarebbe stato più irto e tortuoso. Infine, è ai miei genitori che devo l'ispirazione per questo studio, l'instancabile curiosità e l'amore per la conoscenza che mi hanno accompagnato dall'inizio alla fine di questo lavoro di ricerca.

Emanuela Patti

17 giugno 2008

Indice

| | |
|---|--|
| Introduzione..... | 1 |
| PARTE I | |
| Capitolo 1 Il dantismo pasoliniano..... | 17 |
| 1.1 | Il dantismo pasoliniano..... 18 |
| 1.2 | Quale rappresentazione di Dante? Quale modello dantesco? 35 |
| Capitolo 2 Realismo e postrealismo dantesco in Pasolini..... | 40 |
| 2.1. | Il modello di realismo dantesco. Pasolini lettore di Contini: dantismo vs. petrarchismo..... 41 |
| 2.2 | Il modello di realismo dantesco. Pasolini lettore di Auerbach: realismo come contaminazione degli stili e ‘rap-presentazione’ della realtà..... 52 |
| 2.3 | Il realismo pasoliniano..... 57 |
| PARTE II | |
| Capitolo 3 Forme di dantismo ed antipetrarchismo nella poetica pasoliniana degli anni '40..... | 63 |
| 3.1 | “Al limite della poesia dialettale”: L’esempio del ‘volgare illustre’ nella recensione continiana di <i>Poesie a Casarsa</i> 64 |
| 3.2 | Prime distanze dal ‘Novecentismo’ 72 |
| 3.3 | Sulla linea dantesca attraverso il ‘realismo sperimentale’ di Pascoli 79 |
| Capitolo 4 Il plurilinguismo dantesco tra passione e ideologia ne <i>La poesia dialettale del Novecento</i> (1952) e <i>La poesia popolare italiana</i> (1955)..... | 86 |
| 4.1 | Contesto e dibattito teorico: realismo socialista e gramscismo..... 88 |
| 4.2 | <i>La poesia dialettale del Novecento</i> : il plurilinguismo dantesco nelle riflessioni sul realismo nella poesia dialettale 96 |
| 4.3 | <i>La poesia popolare italiana</i> : Dante come modello di poesia popolare?..... 105 |
| Capitolo 5 Il plurilinguismo nella riflessione sul neosperimentalismo da <i>Officina al centenario dantesco</i> (1955-1965)..... | 112 |
| 5.1 | Tra neorealismo e neosperimentalismo..... 113 |
| 5.2 | Il plurilinguismo da libertà stilistica ad impegno politico 119 |
| 5.3 | La proposta ideologica e stilistica dello sperimentalismo pasoliniano..... 124 |
| 5.4 | Altri realismi: il dantismo di Fortini..... 132 |

| | | |
|--------------------------|---|------------|
| 5.5 | Il centenario dantesco del 1965: Pasolini e Sanguineti a confronto sul realismo di Dante..... | 136 |
| Capitolo 6 | Esempi di plurilinguismo e pluristilismo nella lirica e narrativa pasoliniana degli anni '50 e '60..... | 140 |
| 6.1 | Plurilinguismo e contaminazione degli stili nello sperimentalismo della lirica pasoliniana..... | 141 |
| 6.2 | Il plurilinguismo in narrativa: il concetto pasoliniano di 'regresso' e mimesis nel parlato a confronto con l'espressionismo di Gadda | 150 |
| 6.3 | Il modello dantesco di 'poeta/intellettuale mimetico' in <i>Ragazzi di vita</i> | 158 |
| Capitolo 7 | Dal realismo al postrealismo dantesco. <i>La Divina Mimesis</i> e la critica al formalismo della <i>Commedia</i>..... | 164 |
| 7.1 | La volontà di Pasolini a essere poeta. da <i>auctor</i> a <i>actor</i> | 165 |
| 7.2 | <i>La Divina Mimesis</i> : il confronto con la <i>Commedia</i> di Dante | 175 |
| 7.3 | <i>La Divina Mimesis</i> : imitare la <i>Commedia</i> eludendo la retorica dantesca..... | 182 |
| PARTE III | | |
| Capitolo 8 | La fase del postrealismo dantesco: da mimesis a rappresentazione (o ri-presentazione) della realtà..... | 192 |
| 8.1 | La fase di postrealismo dantesco (1965-1975)..... | 193 |
| 8.2 | <i>Petrolio</i> : un discorso informale ed aperto sulla realtà | 207 |
| Capitolo 9 | Due visioni dell'<i>Inferno</i> dantesco: <i>Salò</i> e "La visione del Merda" | 216 |
| 9.1 | L' ' <i>Inferno</i> ' di <i>Salò</i> : una visione del Potere | 217 |
| 9.2 | "La Visione del Merda": infernale allegoria del Potere..... | 227 |
| Conclusioni | | 238 |
| Bibliografia..... | | 246 |

Introduzione

Il progetto di questa tesi nasce dalla constatazione che sia tutt'oggi scarsa la considerazione rivolta al ruolo svolto dall'esemplarità di Dante nell'opera di Pier Paolo Pasolini. Se è vero che a proposito dell'intertestualità tra i due autori a partire da *La Divina Mimesis* (1975) la critica ha preso in esame in più occasioni l'idea di 'mimesis' come imitazione della *Commedia*, e soprattutto dell'*Inferno*, così come i vari riferimenti e prestiti, infernali e non, legati all'opera dantesca presenti nella poesia, nella narrativa e nel cinema di Pasolini, è stato trascurato un aspetto assai rilevante e specifico della questione, vale a dire l'influenza sulla poetica pasoliniana dell'idea di 'mimesis' dantesca come imitazione/rappresentazione della realtà. Questo studio intende quindi rivalutare l'importanza che ebbe nella poetica pasoliniana il concetto di 'mimesis' dantesca promosso da alcuni saggi di Contini e Auerbach negli anni '50; basato su plurilinguismo, sperimentalismo e contaminazione degli stili, esso fu per almeno una generazione di scrittori garanzia di realismo come fatto linguistico. Come dimostrerò dunque in questa tesi, le affinità tra i due autori si situano ben oltre le tracce formali più evidenti e trovano la loro ragione d'essere alla radice dello stesso atto poetico, il linguaggio.

Gli studiosi di dantismo pasoliniano si sono invece misurati quasi esclusivamente con l'imitazione retorica di Dante ponendo l'attenzione sulla riscrittura pasoliniana della *Commedia* e sui prestiti linguistici e formali; quando hanno considerato l'influenza dantesca del plurilinguismo e della contaminazione degli stili, ne hanno tuttavia sottovalutato l'impatto culturale nella poetica di Pasolini, per esempio sul suo sperimentalismo. Allo stesso modo, sottostimando l'influenza del concetto di 'mimesis' dantesca nella produzione teoretica e creativa di Pasolini, la questione del realismo pasoliniano è stata a lungo trattata limitatamente alla teoria sul cinema dell'autore (Viano 1993; Francese 1999; Rohdie 1999; Wagstaff 1999)

o nell'ambito di un discorso politico-ideologico sul rapporto tra intellettuali, società e cultura 'nazional-popolare', spesso giunto a soluzioni problematiche sulla portata e coerenza dell' 'impegno' dell'autore rispetto alla dichiarata fede gramsciano-marxista (Asor Rosa 1965; Barański 1990; Francese 1991). Ma soprattutto, tali analisi non hanno valorizzato la portata che ebbe il modello dantesco di Contini e Auerbach nella concezione pasoliniana del realismo come problematica linguistica ed antropologica; ciò non ha consentito di cogliere interamente le differenze esistenti tra la sua posizione, la cultura realista del secondo dopoguerra ed il neorealismo. La critica non ha poi considerato con dovuta attenzione l'influenza che esercitò in Pasolini il concetto auerbachiano di 'mimesis' come rappresentazione della realtà, nel senso di ripresentazione o, volendo usare un termine derridiano, di 'rap-presentazione' come *re-présentation* (Derrida 2006, 10), soprattutto a partire dagli anni '60. Anche in questo caso, ciò ha creato non pochi fraintendimenti riguardo alle affermazioni dell'autore sul suo presunto realismo nella sua produzione di quegli anni.

Considerando tali questioni fondamentali per un'interpretazione del rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini e del realismo pasoliniano, in questa tesi è dunque mia intenzione colmare le lacune sopra individuate nel panorama critico attuale. A tale fine, ritenendo particolarmente significativo il contributo teoretico dell'autore su tale argomento, la mia analisi sarà incentrata sulle riflessioni linguistiche, letterarie ed artistiche contenute nel *corpus* saggistico pasoliniano - in particolare, *Passione e ideologia* (1969) ed *Empirismo eretico* (1972), ma anche tutti i saggi sparsi, inediti e non, ora raccolti nei due volumi dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1999) dell'edizione Mondadori - cui verrà fatto principale riferimento per considerare alcune opere ritenute particolarmente emblematiche in tale discorso, quali i due romanzi romani - *Ragazzi di vita* (1954) e *Una vita violenta* (1959) - la lirica degli anni '50, *La Divina Mimesis* (1975), *Salò* (1975) e *Petrolio* (1992).

Attraverso l'analisi di tali testi, questa tesi esplorerà le relazioni tra il concetto di 'realismo' e quello di 'mimesis' a partire dall'influenza dantesca. Con il primo termine si fa comunemente riferimento in ambito letterario a tutte quelle correnti in cui l'autore si propone una rappresentazione della realtà 'così com'è'; più precisamente, nel contesto storico pasoliniano, questo viene inevitabilmente associato al neorealismo ed al realismo socialista. In Pasolini, tuttavia, la questione del realismo risulta particolarmente problematica perché strettamente legata ad un discorso di 'mimesis' linguistica ed antropologica, nonché retorica in relazione a Dante. Non è questa la sede per considerare nel dettaglio il discorso critico, da Platone fino ai più recenti contributi di Erich Auerbach, Mihai Spărosu, René Girard, Philippe Lacoue-Labarthe, Merlin Donald, intorno agli svariati significati racchiusi in un concetto complesso e controverso come quello di 'mimesis'.¹ È tuttavia fondamentale sottolineare che le accezioni di 'imitazione', 'rappresentazione', *imitatio* retorica, generalmente utilizzate per definire il termine 'mimesis', sono alla base della riflessione pasoliniana sul realismo, che ruota intorno alla questione dell'imitazione linguistica ed antropologica dell'altro e al problema della rappresentazione.

Nello specifico, affronterò l'argomento della 'mimesis' dantesca nell'opera di Pasolini prendendo in considerazione quelle che ritengo alcune delle tappe più significative dell'intera parabola del realismo pasoliniano in relazione a Dante, dall'influenza operata da Contini sulla questione linguistica a partire dal 1943, alla crisi del concetto di realismo nel 1965, fino allo stravolgimento dell'idea di rappresentazione della realtà in visione. Suggestirò innanzitutto che il vertice di tale parabola sia non a caso *La Divina Mimesis* - il *corpus* principale di note e

¹ Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (1989); Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind: three Stages in the Evolution of Culture and Cognition* (1991); Mihai Spărosu, "La mimesis nella teoria contemporanea: un approccio interdisciplinare" (1993); Emilio Mattioli, (a cura di), *Mimesis* (1993); René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005* (2008).

appunti della riscrittura pasoliniana fu scritto tra il 1963 e 1966-'67 - e, con esso, un saggio scritto per il centenario dantesco nel 1965, "La volontà di Dante a essere poeta" (1965). Tutt'altro che un'opera secondaria che si limita al fatto retorico dell'imitazione dell'*Inferno* dantesco, *La Divina Mimesis* è un testo chiave della produzione di Pasolini, in quanto rappresenta un momento di svolta da una fase ideologica fortemente influenzata dal modello linguistico e stilistico di realismo dantesco negli anni '50 ad una fase postideologica in cui tale poetica entra irrimediabilmente in crisi. Ho quindi ritenuto opportuno definire le due stagioni come di 'realismo dantesco' e di 'postrealismo dantesco'. Il titolo della riscrittura pasoliniana connotando con parole d'effetto l'opera del predecessore, 'divina mimesis', indica infatti il piano su cui si intersecano le più interessanti analogie nelle esperienze poetiche dei due autori, al cui centro sta l'ideale pasoliniano di una scrittura mimetica.

Come argenterò in questo studio, l'originalità del contributo pasoliniano alla questione del realismo sta infatti nell'aver problematizzato, prima sul piano estetico, poi etico-politico, il rapporto tra soggetto ed oggetto, tra scrittura ed esistenza ed, in relazione ad esso, il concetto mimetico del linguaggio quale segno. In particolare, dai risultati della mia ricerca è emerso che sin dai primi anni '40 l'influenza di un certo dantismo continiano in Pasolini è riconoscibile, da un lato come coscienza ideologica di 'identità' tra lingua e popolo; dall'altro come coscienza stilistica di 'identità' tra segno e cosa. È interessante notare, per esempio, che, sull'esempio di Dante, suggerito da Contini, Pasolini concepì ideologicamente il dialetto casarsese per la costruzione di un'identità, in questo caso locale. Facendo poi suo il concetto continiano di 'antipetrarchismo', la battaglia pasoliniana per il realismo fu combattuta contro lo stile assoluto tipico di poetiche quali decadentismo ed ermetismo e contro il monolinguismo della tradizione lirica italiana, ma anche contro l'astrazione della forma senza contenuto a favore, invece, di una parola concreta, dove il segno si facesse mimetico

dell'esistenza in atto, dell'esserci in senso heideggeriano. La grande sfida del realismo era allora per Pasolini quella di aprire le maglie della 'Letteratura' tradizionale al linguaggio della realtà finora rimasto escluso dalla sfera letteraria, il cosiddetto linguaggio 'impuro': tecnicismi, parole comuni, linguaggio popolare. A tale proposito, se è già stato rilevato il ruolo che svolse il magistero pascoliano di sperimentalismo plurilinguista nella formazione pasoliniana, sarà mio impegno evidenziare come Pascoli si collochi su un'ideale linea di continuità a metà tra Dante e Pasolini.

In corrispondenza con una più matura acquisizione dell'ideologia marxiano-gramscista negli anni '50 e sulla scorta di un noto saggio di Contini del 1951, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", metterò in evidenza come il modello poetico dantesco fu assunto come guida per un realismo linguistico basato sui principi dell'oggettività, dello sperimentalismo e del plurilinguismo, di cui Pasolini si servì per interpretare il rapporto tra ideologia e linguaggio. È importante precisare che è tutt'oggi sottovalutato l'impatto che ebbe l'idea di realismo dantesco promossa da Contini e Auerbach su quello che fu lo sperimentalismo teorizzato da *Officina* e portato al suo sviluppo estremo nella pratica della neoavanguardia. Sul piano stilistico della prassi poetica e narrativa il realismo dantesco si tradusse infatti in quelle tecniche sperimentali quali l'abbassamento della lirica al livello della prosa, l'allargamento lessicale, l'omologia delle strutture linguistiche a quelle della realtà, il discorso libero indiretto, la mimesi del parlato, la contaminazione di stili, sperimentate in molta lirica pasoliniana degli anni '50 e nei due romanzi romani, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Uno degli aspetti che ho ritenuto più importanti sottolineare è il fatto che il discorso pasoliniano sul realismo dantesco non si limitò all'aspetto stilistico, ma si sviluppò su più fronti: come problematica allo stesso tempo linguistica, psicologica ed antropologica egli

sollevò la questione dell'imitazione in dialetto e in lingua nell'ambito del discorso sul bilinguismo/plurilinguismo come un'identificazione *con* piuttosto che un'identificazione *dell'*oggetto e *dell'*altro; il suo ideale linguistico si definì quindi nei termini di una scrittura mimetica mirata ad eliminare la 'dif-ferenza', secondo un termine derridiano, tra segno ed oggetto, tra segno e l'altro (Derrida 2006, 44). Parto dal presupposto, già argomentato in un mio precedente saggio, "Mimesis. Pasolini's will to be a poet" (in pubblicazione), che il progetto di una scrittura mimetica in Pasolini rivendicava lo stato imprescindibile di una alterità continuamente riaffermata nei confronti dell'identità borghese, che l'autore concepì, come nella tradizione greca, come un *analogon* di ciò che 'sta fuori' da ogni suo sistema di rappresentazione istituzionale. Per Pasolini, la condizione del poeta si legò, dunque, inevitabilmente ad una doppia e contraddittoria condizione di imitazione/diversità, imitazione dell'altro e diversità da sé stessi (come uno 'stare fuori' dalla propria lingua, cultura, storia, ovvero dalla propria identità borghese mai accettata). In relazione a tale riflessione, in questa tesi argomenterò come l'autore sollevò il problema del cattivo realismo come un' 'appropriazione' o un' 'acquisizione' ingiustificata della realtà altra nel linguaggio borghese dell'autore, da cui la sua critica a tutte quelle espressioni poetiche e narrative retoriche, frutto di una rappresentazione aprioristica dell'esistenza.

Uno studio sul realismo pasoliniano non può pertanto ignorare il fatto che la sua speculazione teoretica si colloca a tutti gli effetti nell'ambito della diatriba tra realismo e nominalismo. Nelle sue riflessioni sul linguaggio e sulla letteratura Pasolini ha infatti contribuito alla questione dando una risposta a quelle domande che hanno da sempre caratterizzato il dibattito sulla problematica linguistica della mimesis: qual è la relazione tra parola (segno) e l'oggetto? Sono indipendenti l'una dall'altro o sono governati da una relazione di adeguatezza? È l'oggetto a determinare la parola o la parola a determinare

l'oggetto? Questioni che Pasolini sembra aver considerato tenendo presente il principio di potere che sta alla base del rapporto tra soggetto (autore) ed oggetto (personaggio-realtà).

Deriva da questa riflessione quello che ritengo uno dei contributi pasoliniani più interessanti al discorso sull'intellettuale pubblico, ovvero la figura del 'poeta/intellettuale mimetico', colui che compie un 'regresso' psicologico, linguistico e culturale nel personaggio e nella realtà che intende rappresentare attraverso un 'adattamento', un' 'assimilazione', un' 'identificazione' nell'altro; figura elaborata da Pasolini già nelle due antologie, *La poesia dialettale del Novecento* (1952) e *La poesia popolare italiana* (1955). Come emerge in particolare in "La volontà di Dante a essere poeta", l'idea del 'poeta/intellettuale mimetico' prendeva infatti origine da una interpretazione pasoliniana del realismo di Dante come coscienza sociologica dei suoi personaggi. Secondo l'autore Dante aveva la capacità di operare una mimesis della realtà su due fronti: quello della latitudine espressiva, data dal punto di vista in alto o teologico; e quella data dal punto di vista in basso o sociologico, ovvero la capacità dell'autore borghese di riconoscere la diversità psicologica, culturale e linguistica dell'altro.

Per chiarire eventuali dubbi terminologici sui termini 'realismo' e 'mimesis' spiegherò poi come tale ideale di scrittura mimetica di Pasolini – al quale darà il nome di 'mimesis' dopo la pubblicazione in Italia del saggio di Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* nel 1956 – si sviluppò dunque da un'interpretazione del plurilinguismo di Dante di matrice continiana in cui confluirono ragioni socio-politiche di natura pseudogramsciana (le culture altre, il progetto di una cultura 'nazional-popolare'). L'uso che Pasolini fece del termine 'mimesis' rispetto a Auerbach è quindi legato in modo specifico alla summenzionata nozione di regresso psicologico, sociale e culturale nell'altro. La figura del 'poeta/intellettuale mimetico' fu maggiormente definita in "Intervento sul discorso libero indiretto" (1965) e

successivamente sviluppata nel concetto di performatività, con il quale Pasolini intese il ruolo dell'autore nell'ultimo decennio della sua vita.

Come ho già anticipato, uno dei punti chiave di questa tesi sarà dimostrare che il 1965 sia non solo uno dei punti di massima elaborazione teorica del realismo di Dante in Pasolini, ma che segni anche un momento di svolta rispetto a tale ideale. A partire da questo momento, documentato ne “La volontà di Dante a essere poeta” e ne *La Divina Mimesis*, sottolineerò come entrò in crisi l'ideologia letteraria che stava alla base del realismo dantesco e, nello specifico, quel formalismo su cui si basava la totale dizione della realtà nella *Commedia*. Argomenterò la tesi che il realismo dantesco venne innanzitutto messo in discussione perché determinato da quella che Derrida chiamerebbe il ‘logocentrismo’ dell'autore (Derrida 2006, 44) - e Pasolini definì ‘razionalismo prosastico’ - identificata in quel Dante *auctor* che seleziona ed organizza la realtà nel *cosmos* della sua opera ‘chiusa’. Paradossalmente quindi, Pasolini decostruì il plurilinguismo dantesco basandosi sul principio di quella stessa ‘selettività’ prima riscontrata in Petrarca. Non si può certo ignorare il fatto che fu non meno determinante la svalutazione del concetto di realtà e di lingua come sistemi di rappresentazione che si affermò in gran parte della cultura italiana negli anni '60: sia l'uno che l'altro vennero considerati arbitrari e basati su una falsa rap-presentazione della realtà. In questo senso, per un autore come Pasolini che credeva ancora nella possibilità della letteratura di farsi portatrice di verità, l'obiettivo delle sue opere era quello di rap-presentare la ‘realtà/verità’.

Sulla base di tali premesse descriverò la fase successiva di ‘postrealismo dantesco’, caratterizzata da una volontà poetica di eludere il formalismo letterario attraverso una concezione di scrittura ‘aperta’; illustrerò come questa fu risolta sul piano formale in opere incompiute, nell'idea di sceno-testo e di ‘processo formale vivente’, per esempio; mentre sul

piano linguistico trovò espressione soprattutto nell'allegoria. Come dimostrerò attraverso l'ultimo romanzo *Petrolio* (1982), l'idea di realismo cui Pasolini sembrò ispirarsi in questa fase è quella suggerita da Auerbach a proposito di Dante nel suo *Mimesis*, ovvero di una rappresentazione della realtà basata sulla contaminazione dei materiali linguistici e culturali più diversi, in cui natura vale quanto cultura e storia quanto mito, purché contribuiscano a fornire l'immagine più esaustiva della realtà/verità attraverso la massima escursione dei contenuti. Una realtà/verità che di fatto corrispose sempre più alla sola 'visione' poetica dell'autore e permetteva di far 'vedere' oltre le apparenze del mondo rappresentato dal Potere. Ed è proprio attraverso due visioni, *Salò* (1975) e "La visione del Merda" in *Petrolio* che Pasolini ci lascia anche la sua ultima verità sull'inferno contemporaneo a partire dall'*Inferno* di Dante.

In generale, come emergerà nel corso di questo studio, nella poetica pasoliniana si può parlare di una vera e propria ossessione per la dimensione del reale e di un'infaticabile e continua ricerca dei mezzi per adeguare mimeticamente il discorso ad essa oltre ogni falsa rappresentazione. Questo si spiega con la constatazione che la realtà/verità per l'autore non coincise mai con le istituzioni linguistiche borghesi di appartenenza, considerate non autentiche e mistificatorie, ma con un immaginario altro. Esso corrispose prima al mondo contadino del Friuli materno, poi a quello del sottoproletariato romano e successivamente al mito terzomondista dell'Africa e all'innocente esistenza bucolica della "Trilogia della vita" (*Il Decameron*, 1970-1, *I racconti di Canterbury*, 1971-2, *Il fiore delle Mille e una notte*, 1973-4). Pertanto, la realtà, almeno fino alla metà degli anni '60, venne intesa da Pasolini soprattutto come un *topos* dell'alterità e del primitivo, riconducibile psicologicamente alla figura materna, rispetto all'istituzione linguistica e letteraria borghese, legata, invece, alla figura dell'autorità paterna. A tale proposito Stefano Agosti ha parlato di una contrapposizione tra Canto e Discorso, ovvero di lingua della Madre e lingua del Padre

(Agosti 2004, 46), che ritengo una valida chiave di lettura per interpretare l'ideale pasoliniano di scrittura mimetica in questo studio:

Ove s'intenderà, per lingua del Padre, la lingua della simulazione della verità, quale è rappresentata dall'insieme dei codici, delle ideologie e dei saperi costitutivi del Discorso e attraverso i quali si costruisce la storia (per lo meno quella reale, se non quella vera) e si afferma la legge: la legge, appunto, del Nome-del-Padre; mentre si intenderà, per lingua della Madre, la lingua del possesso della verità vera, la quale però non può essere formulata in termini di discorso ma solo balbettata o cantata (la verità "parla" al di fuori dei codici, nella lingua del canto o dell'afasia, la più prossima all'origine), per cui la Madre, in quanto detentrica della verità, la sottrae nel contempo alla sua manifestazione diretta (articolata) (Agosti 2004, 46).

Come sosterrò alla luce di tale considerazione, lo sperimentalismo linguistico di Pasolini può dunque essere inteso come una volontà di eludere il 'Discorso' linguistico e letterario istituzionale ed adeguare mimeticamente, mediante l'irrazionalità della poesia, il segno a quell'altra realtà/verità. Posizione che ebbe i suoi limiti nel non voler accettare di essere un'altra codificazione della realtà, come si evince già da alcuni articoli di *Officina* quali "La libertà stilistica" (1957) o da un saggio quale "La posizione" (1957). Come verrà chiarito nel corso di questa tesi, se l'identità tra segno e realtà altra fu creduto possibile nella fase di impegno degli anni '50, Pasolini si rese conto che il discorso letterario, come precisò, non è che "un sistema significativo di secondo grado" (Todorov 1968, 17). Ed è per questa ragione che la sua ricerca poetica si orientò verso quella che si può definire con un'espressione ancora derridiana 'scrittura della presenza' attraverso il cinema o forme di scrittura 'aperte'. Secondo Derrida, "l'essenza formale' del segno non può essere determinata che a partire dalla presenza" (Derrida 2006, 38); concetto che ritengo alla base dello sperimentalismo pasoliniano come ricerca di identità tra segno ed esistenza contro l'apriorismo e l'ipostatizzazione del linguaggio poetico.

È già stato rilevato che nell'ambito della diatriba che secondo il paradigma continuano del saggio "Preliminari sulla lingua del Petrarca" contrappone su due piani diversi il modello dantesco e quello petrarchesco, vale a dire un'idea di assoluto stilistico contro quella di un espressionismo sperimentale, si può dire che nel corso della sua intera carriera Pasolini si è

rivelato uno dei massimi antipetrarchisti del nostro Novecento. Come afferma Berardinelli “l’insidia petrarchesca, in tutti i sensi possibili, dallo stile all’ethos, in Pasolini è davvero ridotta ai suoi livelli più bassi” (Berardinelli 2001, 281). Se è vero, infatti, che anche Palazzeschi, Pagliarani e Sanguineti sembrano altrettanto distanti dal petrarchismo e, da un punto di vista linguistico, hanno elaborato il plurilinguismo dantesco anche oltre, concordo ancora una volta con Berardinelli che il dantismo di Pasolini è però “variamente dislocato in tutte le sue opere, ed è onnipervasivo, nonché intenzionale” (Berardinelli 2001, 281). Come ha poi giustamente notato Della Terza, nell’ambito della discussione sul neorealismo Pasolini fu uno dei pochi a prendere seriamente in considerazione la lezione auerbachiana di *Mimesis*. *Il realismo nella letteratura occidentale* come valido strumento per risolvere il problema dei livelli stilistici nell’interpretazione artistica della realtà (Della Terza 1963, XVII). Sulla base di tali considerazioni, con questa tesi mi propongo di contribuire a dimostrare che Pasolini è insomma il poeta italiano che ha “più portato la poesia fuori di se stessa, ne ha forzato i confini pragmatici, superando “quel *petrarchismo di situazione*, [...] che ha tenuto storicamente, sociologicamente prigionieri anche gli autori stilisticamente più lontani da Petrarca: il petrarchismo, insomma, come condizione sociale, come *status* del poeta e del letterato più che come opzione stilistica” (Berardinelli 2001, 281).

I temi finora descritti verranno considerati attraverso un approccio metodologico filologico, intertestuale e comparativistico. L’approccio filologico verrà utilizzato per esplorare lo sviluppo ed il rapporto tra testi creativi, critici e teoretici di Pasolini in connessione con il più ampio contesto storico italiano ed europeo. L’analisi intertestuale verrà invece impiegata in particolare nei primi sette capitoli per mettere in evidenza le connessioni tra testi pasoliniani e danteschi, discorsi critici su Dante ed energie storico-politiche con particolare attenzione alle pratiche di significazione e alle rappresentazioni culturali quali il

dantismo e il realismo. L'approccio comparativistico servirà invece per mettere a confronto più direttamente Dante e Pasolini, per esempio riguardo alla questione del 'volgare illustre' e del concetto di identità tra lingua e popolo, ma soprattutto in relazione all'utilizzo da parte di Pasolini di tecniche poetiche e narrative dantesche e alle sue riscritture dell'*Inferno* (*La Divina Mimesis*, *Salò* e "La Visione del Merda" in *Petrolio*) e sottolineare in tal modo le differenze letterarie e culturali tra classico e contemporaneo.

Considerando che gran parte di questa tesi si propone di chiarire i termini della rappresentazione del realismo di Dante a partire dai saggi di Contini e Auerbach e della corrispondente ricezione pasoliniana, si è scelto di concentrare particolare attenzione sull'attività critica dell'autore, piuttosto che sull'analisi dettagliata delle sue opere creative ritenendo che è nella prima che si trova il suo originale contributo alla questione del realismo negli anni '50 come questione di 'mimesis' linguistica, psicologica ed antropologica. Tali riflessioni non sarebbero altrimenti emerse nella loro complessità. Come precisò anche Mengaldo nel 1983 a proposito dei saggi di *Passione e ideologia*, "il lavoro critico era in lui accompagnato, e a volte intimamente connesso, a un lavoro filologico nel senso stretto del termine" (Mengaldo 1983, 122), culminante nell'allestimento delle due grandi antologie; condivido quindi l'opinione del critico che afferma che nella sua attività critica degli anni '50 "egli è un critico militante nell'accezione tradizionale del termine" ed "è stato questo insomma il periodo più schiettamente "letterario", nel comune significato del termine, della maturità di Pasolini" (Mengaldo 1983, 122).

Applicando tale metodologia gli argomenti di questa tesi saranno trattati secondo il seguente ordine. La prima parte, "Questioni e metodologia: dantismo e realismo", prenderà in considerazione posizioni critiche, questioni e metodologia relativa al dantismo e realismo pasoliniano. Come verrà approfondito nel Capitolo 1, uno dei principali limiti degli studi

precedenti sul dantismo pasoliniano è stato il concetto stesso di ‘dantismo’. Ha ancora un senso oggi alla luce dei più recenti studi sull’intertestualità, parlare di dantismo? Accostandosi all’argomento, quindi, il primo ed inevitabile nodo da sciogliere è proprio un chiarimento dei termini del discorso, che nel Capitolo 1 verrà affrontato alla luce degli studi finora condotti sul tema della definizione di dantismo pasoliniano mettendone in evidenza le principali problematiche e limiti. Dopo aver chiarito che in questa tesi il dantismo pasoliniano corrisponde ad una certa rappresentazione culturale del realismo linguistico dantesco promosso da Contini e Auerbach negli anni ’50, nel Capitolo 2 prenderò in considerazione tale questione in relazione alle principali analisi critiche condotte sul tema. Metterò in evidenza in che modo la riflessione sulla ‘mimesis’ dantesca si collochi all’interno del dibattito sul realismo nel corso della carriera pasoliniana.

Nella seconda parte, “La stagione del realismo dantesco in Pasolini”, analizzerò la fase di ricezione ed elaborazione pasoliniana del realismo dantesco che va dall’inizio dell’influenza linguistica continiana nel 1943, anno della recensione critica di Contini di *Poesie a Casarsa*, “Al limite della poesia dialettale” (1943), al 1965, anno del centenario dantesco e del saggio “La volontà di Dante a essere poeta”, in cui l’autore si emancipa da un’idea di realismo ideologico e riafferma la sua volontà poetica come atto irrazionale. Nel Capitolo 3 analizzerò i tratti più significativi del dantismo continiano nell’attività pasoliniana degli anni 1943-1949. Per quanto solo a partire dagli anni ’50 si possa parlare di un’assimilazione ideologica da parte di Pasolini del realismo di Dante, già durante gli anni ’40 è ravvisabile nella riflessione teoretica dell’autore l’impronta della lezione dantesca, legata principalmente ad un’idea di identità tra lingua e popolo e tra segno e cosa. Nello specifico, argomenterò come attraverso la sua recensione Contini abbia suggerito a Pasolini una reinterpretazione dell’attributo ‘dialettale’ alla luce del volgare di Dante e come questo sia stato motivo di ispirazione

nell'attività pasoliniana dell'“Accademiuta de lengua furlana” e delle riviste friulane per rivendicare l'uso letterario del friulano casarsese contro l'egemonia linguistica dell'italiano fascista. Analizzerò successivamente la progressiva distanza di Pasolini dal petrarchismo della tradizione lirica italiana, il cosiddetto ‘Novecentismo’, in particolare da certa cultura ermetica e decadente di tipo astratto e metafisico e, di conseguenza, il suo avvicinamento ad una poesia più oggettiva e sperimentale di tipo dantesco attraverso l'esempio del Pascoli. L'esempio di Dante, così come presentato da Gianfranco Contini nella celebre Introduzione alle *Rime* (1939), anticipando di oltre dieci anni il noto paradigma monolinguismo di Petrarca vs. plurilinguismo di Dante del saggio continiano del 1951, indicava già infatti la possibilità di un superamento della tradizione lirica italiana di matrice petrarchesca attraverso una poesia sperimentale, orientata verso l'oggettivazione dei sentimenti ed un rapporto plastico tra parola e cosa, accolta con un certo successo da Pasolini.

Il Capitolo 4 prenderà in considerazione il modello di plurilinguismo dantesco nell'ambito della riflessione pasoliniana sul realismo nelle due antologie sulla poesia dialettale e popolare italiana nel Novecento, rispettivamente *La poesia dialettale del Novecento* e *La poesia popolare italiana*. Prenderò soprattutto in considerazione la posizione dell'autore rispetto al realismo socialista e alcune istanze del gramscismo e porrò particolare attenzione nell'analizzare il concetto di ‘regresso’ e di poeta popolare, in quanto anticipano quello di ‘intellettuale mimetico’ sviluppato nel 1965. Nel Capitolo 5 verrà invece considerata la rielaborazione del realismo dantesco nell'ambito del discorso su ideologia e linguaggio tra neorealismo, neosperimentalismo e neoavanguardia, mettendo così a confronto la ricezione pasoliniana di Dante nell'ambito di *Officina* con quella di altri autorevoli rappresentanti del dantismo di quegli anni quali Fortini e Sanguineti. Nel Capitolo 6 dall'elaborazione teorica passerò ad analizzare i principali esiti dello sperimentalismo pasoliniano attraverso il

plurilinguismo e la contaminazione degli stili, prendendo in considerazione alcuni esempi di lirica, da alcune sezioni de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, stampato nel 1958, ma scritto per lo più tra il 1943 ed il 1949, *Le ceneri di Gramsci* (1957), *La religione del mio tempo* (1961) e *Poesia in forma di rosa* (1964). Considererò poi il plurilinguismo pasoliniano a confronto con quello di Gadda ed il modello di 'poeta/intellettuale mimetico' in *Ragazzi di vita*. Infine, il Capitolo 7 sarà concentrato su *La Divina Mimesis* e il saggio-chiave "La volontà di Dante a essere poeta", documenti della crisi di tale poetica e ideologia. Entrambi segnano il passaggio da una concezione strutturale ad una poststrutturale del realismo, ovvero dal passaggio da un periodo di sperimentalismo formale ed ideologico mimetico-referenziale, alla coscienza di un ruolo autoriale perduto, identificato in un formalismo e in un'ideologia letteraria non più praticabili. A tale proposito, metterò in evidenza come nella riscrittura pasoliniana l'autore rinvenga nel principio trascendente e razionale del Dante autore un elemento mistificatorio che lo farà riconoscere piuttosto nell'immediatezza del Dante personaggio.

La terza parte, "La stagione del postrealismo dantesco", affronterà infine sul piano linguistico quella fase da me appunto definita di 'postrealismo dantesco' e le problematiche legate al periodo di crisi ideologica e poetica inaugurato con *La Divina Mimesis* e "La volontà di Dante a essere poeta": una svalutazione del concetto di realtà popolare e del valore simbolico della lingua, dunque nella constatazione del fallimento del rapporto mimetico tra realtà e scrittura. Come argomenterò nel capitolo 8, se l'ideale mimetico di corrispondenza tra segno e realtà fu trasferito nell'idea di performatività del cinema, in letteratura Pasolini si orientò piuttosto verso un intenzionale antiformalismo e ricercato *pastiche*, in cui la ricerca di realismo finì per corrispondere piuttosto ad un realismo di matrice auerbachiana come rappresentazione, ovvero rap-presentazione del reale attraverso un 'discorso sulla realtà'.

Dopo aver analizzato alcune importanti questioni della fase di ‘postrealismo dantesco’ in merito a realtà, linguaggio e rappresentazione, in questo capitolo prenderò in considerazione in che modo Pasolini risolse la sua ambizione ‘dantesca’ totalizzante (totale dizione della realtà) cercando di realizzare, ad imitazione della *Commedia*, un’opera depositaria di tutto il sapere dell’autore, ma che tentasse di eludere il formalismo dantesco.

Infine, nel Capitolo 9 analizzerò *Salò* e “La visione del Merda” in *Petrolio* come due ultime ‘visioni’ pasoliniane dell’inferno neocapitalistico. Distanti ormai da una concezione mimetica sia del linguaggio che della rappresentazione della realtà, è proprio attraverso l’idea di ‘visione’ e di ‘visibilità’ che si deve interpretare il modo in cui l’autore/regista riuscì a risolvere la sua riscrittura dell’*Inferno* dantesco ed intese il realismo. Prenderò dunque in considerazione le due opere per illustrare come Pasolini articolò il suo discorso sul presente utilizzando l’opera dantesca come materiale significante e rifacendosi, allo stesso tempo, al modello linguistico del Dante allegorico e visionario per costruire la sua rappresentazione dell’inferno contemporaneo.

PARTE I

Capitolo 1

IL DANTISMO PASOLINIANO

Alla luce del più recente dibattito sull'intertestualità ha ancora un senso parlare di dantismo?² La definizione di dantismo, come “studio, imitazione di Dante” (De Mauro 2000) o “studio, culto, imitazione di Dante” (Garzanti Linguistica 2007), suona oggi certamente obsoleta, in quanto obsoleti e decisamente limitativi sono i termini di ‘studio’ ed ‘imitazione’ per intendere le relazioni tra autori e testi. Eppure, come dimostrerò nella prima parte di questo capitolo, gran parte dei contributi critici sul rapporto tra Dante e Pasolini lo hanno considerato come un fenomeno esclusivamente letterario di prestiti linguistici e formali attribuendo l'assoluta centralità all'opera dantesca. Partendo invece dal presupposto che il dantismo è innanzitutto una complessa rete di relazioni tra il testo, il lettore, la lettura, la scrittura, la stampa, la pubblicazione e la storia,³ nonché un fenomeno culturale a tutti gli effetti, non ha forse più senso parlare di rappresentazione di Dante? Considerando gli studi finora compiuti sul rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini, l'obiettivo di questa prima parte del capitolo sarà innanzitutto quello di individuare quei limiti che non hanno permesso di considerare tale tema nella sua complessità; secondariamente, sarà quello di riverbalizzare il concetto di dantismo, che appare piuttosto la vuota icona di una ‘grand theory’, nei termini di rappresentazione di Dante come poeta realista.

² Faccio qui riferimento alle stimolanti riflessioni intorno all'idea di intertestualità nel saggio di Mary Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts* (2003).

³ Riprendo qui la definizione di Plottel 1978, XIX-XX.

1.1 Il Dantismo pasoliniano

I rapporti intertestuali tra Dante ed altri autori italiani del Novecento sono stati in gran parte trattati dalla critica novecentesca come studio delle reminiscenze letterarie e, nella fattispecie, dal raffronto di vocaboli e sintagmi, motivi e personaggi di origine dantesca con quelli rinvenuti nell'opera dell'autore moderno in questione.⁴ I 'dantismi', così sono definiti per estensione tutte le forme verbali coniate da Dante, sono stati a lungo riconosciuti come il principale segno di riconoscimento di una corrispondenza tra l'antico e il moderno, quindi la conferma di un recupero della parola dantesca, spesso impiegata come lettura che lo scrittore fa di sé e della contemporaneità. Le relazioni tra Dante ed altri autori sono state dunque intese prevalentemente all'interno di un discorso esclusivamente letterario come un fenomeno verbale, caratterizzato dai cosiddetti 'prestiti', ovvero citazioni ed allusioni attinte dall'opera di Dante.⁵ Per quanto si tratti generalmente di una scelta metodologica 'povera', quella del rilevamento della presenza verbale è stata la via più battuta nella critica italiana del Novecento. Anche in tempi più recenti, i risultati ai quali ha condotto ed il volume di

⁴ Tra i principali studi di insieme sul dantismo nella letteratura italiana del Novecento ricordiamo in ordine cronologico ascendente: Giovanni Getto, "Dante e il gusto del Novecento" (1953); Carlo Bo, "Dante e la poesia italiana contemporanea" (1965); Adolfo Oxilia, "Dante negli scrittori de 'L'Ultima'" (1967); Mario Petrucciani, "Dante e le poetiche contemporanee" (1969); Marziano Guglielminetti, "Con Dante attraverso il Novecento" (1969); Silvio Ramat, "Il Novecento e una traccia dantesca" (1970); Enzo Di Poppa Vulture, *Il padre e i figli: Dante nei maggiori poeti italiani dal Petrarca al D'Annunzio* (1970); Adelia Noferi, "Dante e il Novecento" (1971); Luigi Scorrano, *Modi ed esempi di dantismo novecentesco* (1976); Emerico Giachery, "Dante nella coscienza letteraria del Novecento" (1978); gli atti del Convegno "Dante nella letteratura italiana del Novecento" del 1977 (1979), che includono Giorgio Barberi Squarotti "L'ultimo trentennio", Eurialo De Michelis "Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, D'Annunzio, i vociani", Mario Petrucciani "Due paragrafi per Dante e il Novecento", Luigi Scorrano, "Dante e i crepuscolari"; Zygmunt G. Barański, "The power of influence: aspects of Dante's presence in twentieth-century Italian culture" (1986); Marcella Roddewig, "La mimesi interpretativa di Dante nel '900 fra destra e sinistra" (1992); Luigi Scorrano, *Presenza verbale di Dante nella letteratura del Novecento* (1994).

⁵ Alla percezione del classico come 'riserva di citazioni' ha notevolmente contribuito il saggio di Contini, "Un'interpretazione di Dante", in *Un'idea di Dante* (1970), nel quale veniva enfatizzato il valore della 'citabilità' e della 'memorabilità' come segno di vitalità dei classici: "Classico è ciò da cui, almeno in un'eletta cerchia di utenti, si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza [...] I classici, i latini in modo particolare, e Virgilio più di tutti, constano insieme [...] di un tessuto compatto e della facoltà di poter essere citato per lacerti che immediatamente si rinsaldano in pienezza di senso [...] in questa possibilità di prestarsi a traduzioni autonome, consiste appunto la vitalità dei classici" (Contini 1970, 75).

materiali che ha prodotto hanno fatto credere che i cosiddetti ‘prestiti’ danteschi avessero ancora svariate risorse da offrire e non fossero solo il “frutto di ripetizione ‘scolastica’, di consolidata (ma anche dissanguata) abitudine verbale” (Scorrano 1994, 179). Le spie linguistiche sono state, quindi, rivalutate, ancora recentemente, come il “segno della fiducia” (Scorrano 1994, 179) nella lezione etica e poetica di Dante portando, in definitiva, nella critica ad uno studio estensivo di modi, forme e suggestioni di origine dantesche impiegate nella letteratura italiana del Novecento, poco attento, tuttavia, ad altri tipi di relazione tra testi.

Non molto diversamente dalla gran parte degli studi generali sull’argomento, anche il rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini è stato a lungo segnato, come chiarisce Dini nel suo saggio del 1996, da un’“esclusiva ricerca delle corrispondenze lessicali, ritmico-sintattiche, di citazioni e luoghi comuni tra testo in esame e archetipo dantesco” (Dini 1996, 21). Come verrà messo in evidenza in questo paragrafo, almeno fino ai primi anni Novanta del secolo scorso, l’esplorazione linguistica del rapporto intertestuale tra i due autori è rimasta quindi confinata nell’ambito dell’*imitatio* dantesca come di un fatto retorico e passivo di prestiti coscienti, volontari ed essenzialmente letterari e da forti pregiudizi verso la liceità di qualunque uso letterario del modello che si spingesse oltre questa definizione.

Tale impostazione metodologica ha portato conseguentemente ad un diffuso scetticismo verso qualunque forma ‘non ortodossa’ di lettura o di elaborazione dell’opera di Dante (ne è un esempio il pesante giudizio della critica dato a saggi pasoliniani a tema dantesco come “La volontà di Dante a essere poeta”),⁶ causando così in gran parte dei casi, da un lato una

⁶ A giugno dello stesso anno di pubblicazione de “La volontà di Dante a essere poeta” (1965), Dante era stato oggetto di riflessione linguistica in “Intervento sul discorso libero indiretto”, pubblicato su *Paragone*. A dicembre venne pubblicato, sempre su *Paragone*, “La volontà di Dante a essere poeta”, e nell’aprile dell’anno successivo, 1966, sulla stessa rivista “La mala mimesi”, in risposta alla polemica di Segre. Per la loro continuità argomentativa a proposito della mimesis dantesca, i tre saggi sono spesso stati trattati dalla critica come i tre saggi ‘danteschi’ di Pasolini. Per ulteriori informazioni sui singoli testi si vedano a tale proposito le *Note e notizie sui testi* dell’edizione I Meridiani Mondadori (Pasolini, 1999:2, 2948-2955), che contengono anche lo scambio di lettere tra Pasolini e Cesare Segre.

generalizzazione del discorso dantesco in Pasolini, cieca rispetto a più profonde affinità linguistiche su cui si è costruito il rapporto tra i due autori; dall'altro una preclusione di qualunque ricerca intertestuale, che si avventurasse quindi, oltre i confini del prestito linguistico e formale. In parte come conseguenza di tale approccio, il fenomeno Dante-Pasolini è stato inoltre studiato prevalentemente in modo frammentario concentrando l'attenzione sulle tracce più evidenti di un certo dantismo: innanzitutto, *La Divina Mimesis* e i saggi su Dante del 1965; secondariamente la poesia degli anni '50; infine, *Petrolio*.

Volendo considerare più dettagliatamente tali problematiche alla luce dei principali studi effettuati sull'argomento, è necessario risalire alla *querelle* sollevata con l'articolo di Cesare Segre, "La volontà di Pasolini 'a' essere dantista" (1965), pubblicato sulla rivista letteraria *Paragone* in risposta a quello pasoliniano sopra menzionato, "La volontà di Dante a essere poeta". Quest'ultimo era stato scritto dall'autore ad Anna Banti nel giugno dello stesso anno nell'ambito delle celebrazioni dantesche di quel periodo suscitando forti polemiche all'interno della redazione (Pasolini 1999: 2, 2948-2955). Come precisato dallo stesso autore, l'articolo era scritto con '*animus* filologico' ed era esacerbato a causa delle numerose imprecisioni con cui Pasolini, secondo Segre, si appropriava in modo "anarchico e mistificatorio della terminologia tecnica" (Segre 1965, 80) degli 'addetti ai lavori' (con particolare riferimento alle definizioni di discorso libero indiretto e di monolinguismo/plurilinguismo). Sin dalle prime righe emerge, infatti, il nodo problematico della questione sollevata sugli studi di Pasolini, vale a dire la contrapposizione tra critica militante e critica accademica, a proposito di cui Segre sottolineava il rischio per la prima di "apparire come una danza astratta sulla superficie di qualche 'auctoritas' con le carte in regola" (Segre 1965, 80).

A tale proposito la questione era già stata sollevata sessanta anni prima da una voce antiaccademica per eccellenza, quella di Giovanni Papini, in "Per Dante contro il Dantismo"

(1905), nel quale l'autore notava come il dantismo si basasse su una parola equivoca, 'lo studio', che di fatto si traduceva in una "macchia di bibliografie, di esegesi, d'interpretazioni, di raffronti, di chiose, di rivelazioni, di commenti, di rompicapi che i dantisti hanno fatto crescere intorno al terribile Poema (Papini 1932, 14)" con una mentalità da lui definita "null'affatto dantesca ma semplicemente dantista o dantomaniaca" (Papini 1932, 14). Per dantismo Papini intendeva, invece,

comprendere, intuire, rivivere la *Divina Commedia*; [...] accostarsi alla grande anima dell'Alighieri [...] imitarlo come i cristiani fanno con Cristo; [...] sentire davvero quel che c'è di titanicamente sovrumano nella concezione di questo uomo di penna, di questo priore fiorentino che ad un tratto si fa giudice di tutte l'età e creatore d'un altro mondo (Papini 1932, 13-14).

Dopo l'articolo di Segre di più ampio respiro è il contributo del 1976 di Aldo Rossi, "*La Divina Mimesis* e il dopo Pasolini". Allargando il campo d'analisi, Rossi individuava le coordinate fondamentali dell'opera pasoliniana, per quanto si limitasse, nell'esiguo spazio dell'intervento, solo ad accennarle. Riconosceva, innanzitutto, la rilevanza di quest'opericciola nell'ambito della produzione pasoliniana dell'ultimo decennio della sua carriera sottolineando come *La Divina Mimesis* rappresentava

uno dei punti cruciali della straordinaria carriera di questo personaggio odioso-amato [...], forse una 'chiave' da non trascurare per l'interpretazione complessiva delle tensioni progettuali di un Pasolini, fra il '63 e il '65, apparentemente in crisi, ma sostanzialmente sul trampolino di lancio per l'essor degli ultimi anni dominati dal cinema e dalla poesia (Rossi 1976, 145).

Secondariamente, metteva in luce alcune importanti questioni legate a questo testo mettendole in relazione al clima di accesi dibattiti di quel periodo con la neoavanguardia. Tra queste emergeva, innanzitutto, la problematicità del rapporto fra lo scrittore e lo strumento espressivo coniugato con la dimensione sociologica del mutamento della lingua parlata. Ci si riferiva qui alla questione dell'italiano nazionale, tecnologico e causa di omologazione

linguistica nel Paese, con cui *La Divina Mimesis*, almeno nei suoi propositi iniziali, intendeva polemizzare. Rossi faceva notare come il rapporto fra lo scrittore e lo strumento espressivo si traduceva in quello fra lo scrittore e la scrittura e di come Pasolini, secondo quanto scritto nel saggio sul discorso libero indiretto, intendesse risolvere questa relazione sotto il segno di una contaminazione tra la sua lingua e quella dei suoi personaggi identificando nel principio di mimesis dantesca il suo principale criterio di imitazione dell'*Inferno*.

Il principale merito di questo articolo è stato dunque quello di inserire *La Divina Mimesis* nel contesto di un più ampio discorso poetico e politico e di aver riconosciuto, non tanto nel progetto dell'opera, quanto nel suo risultato le qualità più originali di questo testo. Concentrandosi piuttosto sulla ricezione produttiva di Pasolini, l'articolo di Rossi esplora la relazione dell'opera pasoliniana con il clima letterario del periodo, rilevando, in particolare, una notevole affinità de *La Divina Mimesis* con un'opera di Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Allo stesso modo l'opera di Pasolini era caratterizzata dalla frammentarietà come elemento costitutivo del testo, fatto di lacerti di prosa, note e chiose illustrative, fotografie ingiallite e un commento critico finale su Contini. Veniva poi posto l'accento sull'idea di 'scrittura visiva', che nella ricerca di moduli di produzione della scrittura alternativi può considerarsi la vera nuova lingua de *La Divina Mimesis*. Infine, il punto forte dell'analisi era l'individuazione di due assi portanti del testo: una tensione regressiva, "di origine provinciale, alla bella letteratura, fra neoromanticismo, maledettismo e scapigliatura esistenziale" (Rossi 1976, 148) ed una tensione sperimentalistica

che lo spingeva ad appropriarsi, attraversare, superare tutte le offerte del momento, da certo neorealismo a certo gramscismo, da certa filologia folklorica alla critica stilistica, dallo strutturalismo alla semiologia, fino appunto a certi tipi di scrittura visuale (Rossi 1976, 148).

Secondo questa prospettiva, *La Divina Mimesis* segnava quindi il passaggio travagliato da una vecchia concezione di letteratura e di scrittura ad una nuova forma espressiva che va al di là della parola e dell'immagine. Per quanto le osservazioni di Rossi suggerissero nuovi e stimolanti spunti per l'analisi intertestuale tra i due autori, di fatto non hanno avuto un grande impatto sulla critica a venire. A proposito del rapporto 'Pasolini-Dante' è prevalsa negli anni seguenti una tendenza a ricercare più gli elementi di tradizione e di continuità che quelli sperimentali e di rottura della modernità.

Ne è un esempio l'intervento di Steno Vazzana, "Il dantismo di Pasolini", presentato in occasione del Convegno di Studi tenutosi a Roma il 6-7 maggio 1977 dal titolo *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Il dantismo pasoliniano di Vazzana si concentra su alcune tematiche civili dantesche in *Scritti corsari* e *Lettere luterane* e sull'influenza metrica e linguistica dell'Alighieri in *La religione del mio tempo*, *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*. A proposito de *La Divina Mimesis* l'attenzione del critico si focalizzava sul comune impegno nazional-popolare, sulla vocazione polemica e sul sentimento di incarnare la coscienza letteraria e civile del tempo. Secondo quest'analisi,

il ritrovamento di Pasolini nella selva del 1963 corrisponderebbe all'acquisto di una più indipendente e dignitosa vocazione di poeta civile [...] nel superamento delle proprie debolezze e miserie individuali (le tre fiere) e nella speranza di un rinnovamento del mondo, che ha da venire, secondo il dettato di Marx, con il seppellimento della classe borghese da parte della classe lavoratrice (Vazzana 1979, 285-6).

Per Vazzana sul piano dell'esperienza spirituale i simboli danteschi erano perfettamente riferibili alla psicologia dell'uomo moderno, ma i limiti di quest'opera stavano nell'incapacità dell'autore di proiettarsi fuori di sé e di passare dall'analisi di sé stesso al giudizio del mondo costruendo sulla scia di Dante un poema di vita totale come l'*Inferno*.

Il motivo autobiografico dell'autoanalisi è anche al centro dell'intervento di Giorgio Barberi Squarotti, dal titolo "L'ultimo trentennio" (1979), che nello stesso convegno

analizzava la presenza del modello dantesco nella letteratura italiana del Dopoguerra.

Secondo Barberi Squarotti, Pasolini utilizza il modello dantesco come

contenitore garantito e molto solido e concreto, al quale è affidato il compito di fornire al lettore uno spazio culturale e di allusioni facilmente condivisibile, in modo che il lettore stesso possa concentrare tutta l'attenzione sulla novità del messaggio e dell'elaborazione ideologica e di stile dell'autore moderno, senza dover dare troppo indugio d'attenzione ai fatti e alle vicende dei personaggi (Barberi Squarotti 1979, 266-7).

L'*Inferno* di Dante veniva quindi a porsi come allegoria letteraria dell'operazione autobiografica di Pasolini con il compito, da un lato, di innalzarla togliendole un certo patetismo e dall'altro, oggettivarla nella struttura dell'esempio del viaggio, non escatologico, ma nell'inconscio. Un esempio era l'incontro con le tre fiere, dove le allegorie animalesche valevano come figure efficaci dell'inconscio.

Barberi Squarotti individuava poi l'invenzione suprema di questa riscrittura nell'identificazione tra viaggiatore e guida nella stessa persona sdoppiata: il primo, che è uno straziato uomo in preda alla propria pena di vivere, ai propri sussulti contemplativi, è la proiezione oggettivata del suo inconscio, appunto riconosciuto nelle tre fiere; il secondo è il dimesso e ingiallito poeta civile, che dà giudizi sia della propria condizione che di quella del mondo e si pone come esempio di una superiore dignità, di un autentico impegno,

antifrastricamente rivoltato nella bruttezza, nel linguaggio in litote, nel tono di chi vuol farsi perdonare una colpa, ma, appunto per questo, più chiaramente proponibile come guida alla salvezza dalla degradazione della storia e dai fantasmi dell'inconscio (Barberi Squarotti 1979, 271)

Secondo il critico, 'divina *mimesis*', 'imitazione divina' significava, dunque, non certamente rappresentazione dell'escatologia, come nel caso di Dante, ma utilizzazione della struttura dantesca per avvalorare l'autobiografia e liberarla dall'oscurità delle incertezze, degli istinti, dell'irrazionale, ma anche per dare autorità al suo giudizio del mondo e della storia attraverso

l'autorità 'divina' della mimesi dantesca, che era, invece, stata scritta dal punto di vista di Dio. "L'immanenza del discorso pasoliniano viene così a cercare autorità nella trascendenza del modello dantesco" (Barberi Squarotti 1979, 274).

Infine, per Barberi Squarotti i limiti di questo testo non erano tanto quelli di non riuscire ad uscire fuori da sé nell'esprimere un giudizio sul mondo, ma del non avere, a differenza di Dante, quell'ideologia di ferro, senza la quale ogni giudizio e conoscenza dello stato del mondo appare improbabile. In questo egli riconosce anche il valore di questa riscrittura, che definisce 'in falsetto' intendendo con tale definizione quel distacco ironico, di cui il poeta ha coscienza, fra l'ambito o il livello della propria poesia e quelli del modello.

Gli interventi presi in esame finora dimostrano come il rapporto tra Dante e Pasolini almeno fino al 1977, anno del Convegno sopra menzionato, sia stato prevalentemente dominato da alcuni tratti distintivi. Innanzitutto, ricerca degli elementi di continuità tra i due autori e valutazione negativa degli elementi di discontinuità: un esempio al riguardo è il giudizio critico sull'imitazione pasoliniana, considerata pressoché fallimentare (incapacità di costruire un poema sul mondo, secondo Vazzana, e 'riscrittura in falsetto' e funzionale ai propri fini, secondo Barberi Squarotti). Secondariamente, tra gli elementi di continuità, quasi esclusiva considerazione dei singoli elementi lessicali, sintagmatici, metrici o tematici (tra cui personaggi e motivi). Infine, l'assenza di un'analisi complessiva e diacronica del rapporto intertestuale tra i due autori: l'attenzione della critica si è concentrata esclusivamente sulla poesia (in particolare, quella degli anni '50) e su *La Divina Mimesis*, ignorando totalmente l'influenza del modello dantesco su *Salò* (1975) e, per ovvie ragioni, su *Petrolio*, pubblicato postumo solo nel 1982; è stata, pertanto, sottovalutata la progressiva rielaborazione del modello dantesco nel corso della carriera pasoliniana.

Sulla linea Vazzana-Barberi Squarotti, illuminando però qualche aspetto de *La Divina Mimesis* ancora in ombra, o prendendo in considerazione *Petrolio* e “La Visione del Merda”, sembrano collocarsi anche altri due articoli di diversi anni dopo. È un esempio di questa tendenza quello di Lidia Bertolini, “Memorie del viaggio dantesco agl’inferi in Pasolini e Sanguineti” (1988), che se da un lato pone una certa enfasi sul carattere sperimentale delle rielaborazioni dei due autori e sulla sensibilità moderna della connotazione pasoliniana dell’inferno, dall’altro non indaga a fondo nessuno dei due temi. Più stimolanti sembrano alcuni punti di un successivo articolo di Steno Vazzana, “Ultimo dantismo pasoliniano” (1993), il primo ad analizzare il fenomeno ‘Dante-Pasolini’ in *Petrolio*. Prescindendo da un’idea aprioristica di superiorità del modello, qui emerge una maggiore attenzione critica nell’analisi comparata dei parametri culturali utilizzati dai due autori, che sostengono la funzione edificante e satirica nei due autori. Vazzana fa infatti notare che se per l’Inferno di Dante a sostenere i giudizi morali furono l’*Etica Nicomachea* di Aristotele e il relativo *Commento* di San Tommaso, per Pasolini furono gli scritti di Marx e di Engels. Il confronto è forse un po’ approssimativo, considerando che il marxismo pasoliniano è una costruzione culturale piuttosto complessa, ma sta ad indicare un interesse più accentuato rispetto alla critica del passato verso la rielaborazione pasoliniana di forme e strutture in relazione al modello. Altrettanto interessante è l’aver individuato la complementarità de *La Divina Mimesis*, che ritrae l’inferno capitalistico degli anni ’60 e di *Petrolio* (ed in particolare “La Visione del Merda”), che rappresenta quello proletario degli anni ’70. Vazzana si sofferma poi ad analizzare l’uso formale della visione in Pasolini, mostrando come l’autore di *Petrolio* si sia servito di questa per sfruttare alcune tipiche situazioni dantesche:

1) di dare alla figura del visitatore (Carlo) delle guide (i tre dei) in funzione di Virgilio, dramatizzando alla maniera allegorica di Dante il processo di interiorizzazione che vuol significare; 2) di tenere staccato il protagonista dalla visione stessa, recepita come insegnamento e presa di coscienza di condizioni di cui

si fa giudice; 3) di manovrare la visione stessa con piena libertà fantastica, mescolando il reale e il surreale con felice sovrapposizione di piani, come fa Dante tra il piano storico e il piano fantastico; 4) di caricare le forme e i modi della rappresentazione di significati allegorici per i quali i vari momenti di essa si trasferiscono in qualificazioni morali, per lo più, come in Dante, esplicitamente indicate (Vazzana 1993, 139).

In definitiva, nei casi finora considerati il rapporto tra Dante e Pasolini è stato trattato soprattutto come un fenomeno letterario, semplificato, unilaterale e non del tutto emancipato dallo studio delle fonti, in cui il fattore ‘autorità’ ha giocato un ruolo decisivo nella percezione dei rapporti di influenza ed imitazione. Questo aspetto è stato messo bene in evidenza da Barański nell’ambito di un più ampio discorso sul dantismo novecentesco, quando in riferimento agli studi che hanno seguito tale metodologia di ricerca, afferma:

They stress the privileged nature of the reminiscence: the echo as a mark of literariness, as awareness of or respect for the tradition, as an act of recognition of Dante’s ‘greatness’, as a modern reworking of his classicità, all part of a refined, civilized, and ultimately over-simplified vision of the formal and ideological relationships between writers (Barański 1986, 344).

Come dimostrano analisi critiche più recenti,⁷ i termini in questione nel rapporto di ricezione ed imitazione del modello dantesco nell’opera di Pasolini si presentano di fatto molto più complessi e sono stati infatti analizzati come tali nell’ambito di una più dinamica relazione intertestuale tra testi.⁸

Per citare solo alcuni dei principali aspetti considerati in questi studi, si è innanzitutto riconosciuto il fatto che Dante, come parte integrante della ‘memoria nazionale’ di

⁷ Tra gli esempi più significativi sono il saggio di Peter Kuon, “Die gescheiterte mimesis oder: von der Sprache zum Bild – das ‘Divina Mimesis’ – Projekt von Pier Paolo Pasolini” in *Lo mio maestro e ‘l mio autore: die Produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne* (1993), quello di Thomas E. Peterson “Parallel derivation from Dante. Fortini, Duncan, Pasolini” (1994), la tesi di Andrea Dini, *Commedie dell’Inferno: le riscritture di Pasolini e Sanguineti* (1993), quello di Jürgen Wöhl, *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini* (1997), seguito solo in anni più recenti dal saggio di Maria Sabrina Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell’opera di Luzi e Pasolini* (2001).

⁸ Il termine ‘intertestualità’ venne introdotto per la prima volta nell’*Encyclopédie universalis* da Julia Kristeva nel 1973. Quando parlo qui di ‘intertestualità’ faccio però riferimento al discorso critico sviluppato negli anni Settanta ed Ottanta a partire dai testi di Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Harold Bloom, Gérard Genette. Per una panoramica sul dibattito di quegli anni cfr. Orr 2003, 20-59.

generazioni di italiani, secondo un'espressione di Gianfranco Contini, non si manifesta esclusivamente in citazioni esplicite ed allusioni, in quanto appartiene a "materiali già registrati e assimilati dalla cultura" (Segre 1982, 22). Nell'analisi intertestuale si è quindi tenuta presente l'inevitabile infiltrazione dei dantismi nella cultura italiana e nella memoria individuale senza sottovalutare, allo stesso tempo che la loro assimilazione sia avvenuta indifferentemente in modo volontario ed involontario.⁹ Lo stesso discorso vale non solo per il singolo vocabolo o sintagma, ma anche per altri tipi di prestito quali stile, motivi, personaggi.

Non solo sul piano della ricezione ma anche su quello della rielaborazione, com'è risultato in alcune di queste analisi i momenti di confronto con la figura dantesca non si limitano infatti a quelle occasioni segnalate da citazioni o documentati nei tentativi di riscrittura o nelle trasposizioni (*La Divina Mimesis*, *Salò*, *Petrolio*), che in molti casi risultano piuttosto il 'testamento' di qualcosa che è già stato. Come mette in evidenza la Titone, per esempio, il confronto con Dante è costante dall'inizio alla fine della carriera pasoliniana e, aggiungo, è tanto più vivo quanto meno apparente. È difficile decidere, per esempio, se possa definirsi più 'dantesco' *Le ceneri di Gramsci* (1957) o *Petrolio*, piuttosto che *La Divina Mimesis*.

Altrettanto significativo è l'approccio semantico introdotto nell'analisi dei 'dantismi', in quanto ha emancipato il prestito linguistico dalla sua servile condizione di omaggio o riconoscimento di autorità del modello, enfatizzando l'interazione tra Dante e l'autore moderno nella stratificazione di diversi significati all'interno di un unico codice linguistico. Come hanno rilevato gli studi sopra menzionati, i 'dantismi' possono, inoltre, formarsi nel lettore distorti da altre influenze non solo letterarie ma più generalmente culturali e portare con sé connotati aggiunti od essere ancora volutamente adattati dal lettore per sottolineare le differenze tra la sua visione e quella del modello. Com'è stato infatti giustamente osservato

⁹ Cfr. Barański 1986, 372-376.

ancora da Barański, “a modern writer assimilates Dante into his or her expressive repertoire not just as a narrowly literary phenomenon, but as a cultural one” (Barański 1986, 354).

Riconoscere il rapporto tra Dante e Pasolini all'interno del più ampio dibattito culturale ed attraverso le nuove prospettive offerte dalla teoria letteraria sull'intertestualità ha permesso insomma di considerare tale fenomeno letterario in tutta la sua poliedricità. Riassumendo i recenti contributi summenzionati il rapporto ‘Dante-Pasolini’ risulta articolato in molti di quei modi dell'intertestualità che Marina Polacco ha riconosciuto come tipiche:¹⁰ tra queste figura l'intertestualità del linguaggio poetico (i ‘prestiti’ linguistici ma anche l'imitazione retorica del modello stilistico); l'intertestualità dei personaggi (dalla coppia di Dante-Virgilio ne *La Divina Mimesis* alla figura di Beatrice rinvenuta in Stella di *Accattone*); l'intertestualità dell'immaginario (si pensi alla rielaborazione dell'*Inferno* dantesco ne “La mortaccia” (1959), *La Divina Mimesis*, *Salò*, *Petrolio*, per esempio). Si attua poi come citazione, allusione, imitazione dello stile, riscrittura, trasposizione, trasformazione, parodia, *pastiche*.

Nell'analisi di tali forme l'attenzione della critica è così passata dal modello all'autore moderno, inteso come ‘produktiver Rezipient’, e alla sua opera come una riscrittura attualizzata e soggettiva (‘aktualisierend-subjektive ré-écriture’) dell'originale.¹¹ Pertanto, hanno acquisito importanza i processi di appropriazione del modello, ovvero la varietà di relazioni che vengono create tra ‘testo’ e ‘pretesto’, prendendo in considerazione non solo forme verbali, quali citazioni ed allusioni, ma anche forme strutturali.¹²

¹⁰ Cfr. Polacco 1998, 31-99.

¹¹ Si veda, per esempio, il saggio di Peter Kuon, *Lo mio maestro e 'l mio autore: die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne* (1993), che pone particolare enfasi sulla cosiddetta ‘ricezione produttiva’ della *Divina Commedia*. La ricerca della ‘produktive Rezeption’, rispetto a quella tradizionale, afferma Kuon, sta nello spostare i confini dal lato dell'autore e delle sue intenzioni al ‘prodotto’ (Kuon 1993, 25).

¹² Un contributo decisivo in tale ambito è stata l'hypertextualité di Gérard Genette, argomentata in *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1992), che ha preso in considerazione nel dettaglio i tipi di possibili relazioni che possono essere create tra un testo d'origine, ‘texte antérieur A’, che lui chiama *hypotexte*, ed un testo d'arrivo (*hypertexte*). Per Genette, sono ipertesto tutte le opere derivate da un lavoro precedente, per trasformazione, come nella parodia, o per imitazione come nel *pastiche*.

Il riconoscimento attribuito ai processi di appropriazione e rielaborazione del cosiddetto modello ha inoltre stimolato la ricerca delle affinità poetiche, ma anche delle relazioni ideologiche, che possono aver spinto l'autore moderno verso l'opera del predecessore. A proposito della figura di Dante, questo è stato un approccio generalmente diffuso nel dopoguerra, come nel caso di scrittori e poeti quali Luzi, Caproni, Sanguineti, Giudici, Fortini e certamente Pasolini che hanno fatto dell'esemplarità dantesca una chiave di lettura per intendere il loro linguaggio poetico e/o leggere criticamente la realtà contemporanea.

È infine stato accettato il fatto che la ricezione di un modello può essere tutt'altro che pacifica. Tale problema viene preso in considerazione, per esempio, da Andrea Dini, che, prendendo a prestito una domanda sollevata da Scorrano, si chiede se sono sufficienti parole o reminiscenze ritrovate negli scrittori del Novecento per parlare di 'dantismo': "e là dove la fruizione era in chiave di opposizione, di parodia, di superamento? Si parla ancora di 'dantismo'?" (Dini 1993).¹³ Sicuramente la fruizione di Dante in chiave di continuità o discontinuità è ora un dato acquisito ed è anzi stato uno dei principali motivi d'analisi intertestuale tra Dante e Pasolini, con particolare attenzione verso le pratiche di significazione generate dalla discontinuità nei confronti del modello.¹⁴

Nonostante il considerevole contributo apportato dai più recenti approfondimenti, il principale limite che mi pare tuttavia emergere in tali studi è la difficoltà di scostarsi da una prospettiva d'analisi quasi interamente concentrata su *La Divina Mimesis* o comunque da essa fortemente influenzata, come dimostra la quasi esclusiva connotazione del dantismo pasoliniano come 'infernale'. *La Divina Mimesis in primis*, attraverso la cui chiave sono stati interpretati anche *Salò* e *Petrolino* ha, soprattutto negli ultimi dieci anni, fatto da catalizzatore

¹³ La relazione conflittuale tra 'maestro' e 'allievo' è al centro di uno dei principali testi sull'influenza, il saggio di Harold Bloom in *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), che si rifà al mito neo-romantico della ribellione.

¹⁴ Il saggio di Jürgen Wöhl (1997) dedica particolare attenzione agli elementi di 'Kontinuität' e 'Diskontinuität' presenti ne *La Divina Mimesis* e la *Commedia*.

per il discorso sul rapporto intertestuale tra i due autori. Pertanto, l'esperienza dantesca di Pasolini è stata fortemente riconosciuta nei termini di una discesa agli Inferi, di una 'catabasi'. Anche quando l'attenzione della ricerca è stata piuttosto rivolta ad esplorare l'allegoresi pasoliniana dell'Inferno dantesco, come nel caso del saggio di Kuon, per verificare l'effettiva realizzazione di una mimesis nel doppio senso di "Nachgestaltung eines für vorbildlich gehalten Werkes" e di "Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung" (Kuon 1993, 302), oppure quando si è proposta di analizzare le relazioni ideologiche tra i due autori, come nei saggi di Dini (1993) e Wohl (1997) il principale oggetto di riflessione è stata *La Divina Mimesis* nella convinzione che il richiamo pasoliniano a Dante sia da intendersi prevalentemente come recupero della visione infernale: "Dantes Werk bietet Pasolini die Möglichkeit, seiner modernen Höllenvision einen Rahmen zu verleihen, der die Fülle heterogener Wirklichkeitspartikel bündelt" (Wohl 1997, 32).

L'esempio più rappresentativo al riguardo è poi lo studio della Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini* (2001), che se da un lato ha il merito di aver analizzato il fenomeno 'Dante-Pasolini' nell'ampio spettro di modalità attuate nel corso della carriera pasoliniana, dall'altro lo ha vincolato alla metafora infernale, trovando ne *La Divina Mimesis*, *Salò* e *Petrolio* la sua massima realizzazione. Secondo quest'ottica, Pasolini viene visto come

il portavoce novecentesco di un dantismo infernale, corporalmente addolorato e insieme sublime, del degrado: un dantismo cupo, di protratta e ossessionata memoria terrestre, da postumo, inarrestabile regime del non-senso, e che ciò nonostante, fino all'ultimo, alla poesia e non ad altro lega la sua speranza, il suo inarreso anelito al senso [...] un dantismo sostanzialmente infero, oltranzistico [...] irredento, e tuttavia linguisticamente antifrastico, depositario suo malgrado, se non di salvezza, di residua possibilità di riscatto, di istante, minuto e grandioso, sperimentalistico risarcimento (Marchi 2001, XXXI).

A mio parere invece il dantismo pasoliniano non si limita alla metafora infernale come modo di rappresentazione dell' 'universo orrendo' della società contemporanea, né tantomeno come

centro del rapporto intertestuale tra i due autori. La catabasi descrive sicuramente molto bene un momento della parabola di ricezione del modello dantesco; tuttavia, la rielaborazione pasoliniana dell'allegoria dell'inferno non esaurisce e neppure identifica il rapporto tra Dante e Pasolini, che come argomenterò nel corso di questa tesi, si esprime in particolare come riflessione teoretica sul realismo linguistico e stilistico di Dante.

Infine, allo stesso tempo come causa ed effetto di quanto detto sopra, una caratteristica che accomuna gran parte dei saggi più recenti ora considerati è quella di aver concentrato l'attenzione sui testi e sulla 'produttiva ricezione' dell'autore. Se da un lato questo ha controbilanciato la tendenza allo studio delle fonti che aveva caratterizzato la critica tradizionale, dall'altro ha però trascurato le pratiche di significazione culturale che stanno dietro la rappresentazione simbolica di un dato modello dantesco. Faccio riferimento, per esempio, all'interazione di varie influenze letterarie ed extra-letterarie, a loro volta oggetto di negoziazione dell'autore stesso. Non bisogna inoltre dimenticare che chi opera nel settore culturale è continuamente esposto alla figura di Dante; pertanto, il fenomeno di ricezione spesso si traduce in una rivisitazione a più riprese del modello, influenzato da letture di altri autori o critici, quindi di un processo interpretativo progressivo e stratificato, dove si fondono memoria collettiva e memoria individuale ed entrambe vanno ad aggiungersi a nuove acquisizioni.

Ritengo, in definitiva, che per dantismo pasoliniano debba piuttosto intendersi quell'intertestualità che considera la complessa rete di relazioni tra il testo, il lettore, la lettura, la scrittura, la stampa, la pubblicazione e la storia, come evidenzia Plottel in *Intertextuality: New Perspectives in Criticism* (1978):

When dealing with works that belong to a familiar tradition, we may not be quite as aware of the lenses with which we read [...] Interpretation is shaped by a complex of relations between the text, the reader, reading, writing, printing, publishing and history: the history that is inscribed in the language of the text

and in the history that is carried in the reader's reading. Such a history has been given a name: intertextuality (Plottel 1978, XIX-XX).

Come verrà analizzato nel paragrafo successivo, in un confronto intertestuale tra due autori è importante assumere un punto di vista equidistante tra modello e autore moderno e chiedersi per prima cosa quale rappresentazione ovvero quale modello del classico sia stato preso in considerazione dal moderno ed in che modo, a partire dalla costruzione culturale di una certa esemplarità, sia stata fondata la loro affinità elettiva. Recuperando, quindi, a quasi trent'anni di distanza un'affermazione di Petrucciani sul dantismo novecentesco, in riferimento a Pasolini si può affermare che si tratta ancor oggi di un "problema aperto" (Petrucciani 1979, 163).

1.2 Quale rappresentazione di Dante? Quale modello dantesco?

Per ottenere una intera figura di scrittore dantesco nel Novecento bisognerebbe sommare poeti, narratori e saggisti: il Dante novecentesco non è Eliot, è un arcimboldo che riesca a tenere insieme diversi autori e generi: Majakovskij, Kafka, Proust, Kraus, Musil, Simone Weil e chissà chi altro. Il Big Bang seguito al Medioevo di Dante continua a centrifugare, a separare i generi: rende impossibile il dantismo e ci rende tutti, anche contro voglia, piuttosto petrarcheschi (Berardinelli 2001, 283).

Quando si parla di dantismo si implica anche necessariamente l'idea di rappresentazione di un modello dantesco, di fronte alla cui definizione emerge, innanzitutto, il paradosso che Dante non può essere *un* modello, ma una *molteplicità* di modelli. Parto dunque dal presupposto, con Freccero, che quasi tutti i poeti moderni possono tracciare il lignaggio dantesco di alcuni dei loro versi, ma nessuno può rivendicare Dante come modello (Freccero 1986, 3). Il punto della questione è l'inevitabile 'frammentarietà' dell'opera e della figura dantesca. La ragione sta nel fatto che la *summa* dell'opera di Dante può solo essere 'usata' dal poeta contemporaneo in modo frammentario. Pertanto, se tutti hanno seguito ed imitato qualche aspetto del suo magistero, nella sua totalità il modello dantesco è sempre stato praticamente inimitabile (Freccero 1986, 3).

Effettivamente, la definizione di modello dantesco non può che suscitare forti perplessità. L'esemplarità dantesca può potenzialmente consistere in una o più rappresentazioni elette a modello, dal mito del grande poeta civile, piuttosto che visionario, esule, cattolico, 'petroso', stilnovista o realista, ad una o più delle sue opere, dall'immaginario dell'Oltretomba nelle sue svariate atmosfere infernali, purgatoriali e paradisiache ai suoi valori etico-politici, dai suoi personaggi alla sua lezione linguistica e di stile. Pertanto, la figura e l'opera di Dante si distinguono proprio per la pluralità di spunti culturali che potenzialmente offrono, per cui parlare *del* modello dantesco presso un altro autore significa necessariamente considerare con

grande scrupolosità critica l'operazione di selezione da lui operata all'interno della vasta offerta di esempi danteschi e di rielaborazione semantica compiuta.

Chiarire cosa si intende per modello dantesco è il primo passo da compiere in un'analisi sul rapporto tra Dante e altri autori, ma è anche il primo nodo problematico della questione. L'immagine di Dante (o del modello dantesco) è di fatto una costruzione culturale poliedrica e complessa ed è parte a tutti gli effetti di un sistema di rappresentazione, che va oltre il discorso letterario in senso stretto. Per prima cosa, la varietà di rappresentazioni di Dante e della sua opera che abbiamo ereditato nel tempo sono la conseguenza delle molteplici letture a cui si presta la sua opera. A tale proposito Calvino direbbe che questa è la prova, se mai per assurdo ce ne fosse bisogno di una nel caso di Dante, che si tratta di un 'classico': "Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso" (Calvino 1991, 14). Preciserrebbe Contini che tale è il merito della sua "traducibilità da un sistema culturale in un altro" (Contini 1986, 72).¹⁵

Secondariamente, ognuna di esse è tutt'altro che un fatto ontologico ed astorico, ma presenta, invece, tutte le caratteristiche di una sua specificità storica e culturale. La critica ha infatti dimostrato che la *lectura Dantis* è stata sempre diversa nei secoli a seconda delle sue "comunità interpretative" (Fish 1988, 304) e che da un modello letterario così universalmente fruibile e rappresentativo del mondo terreno ed ultra-terreno ogni epoca e cultura ne ha tratto il proprio *exemplum*. Una certa rappresentazione dell'opera di Dante, anche considerata nei termini di 'fortuna', è, quindi, innanzitutto, un fattore variabile nel tempo, vale a dire un elemento simbolico significativo a cui ogni contesto storico e sociale ha attribuito il proprio significato attraverso una serie di vere e proprie 'trattative e transazioni', che hanno un'origine più remota di quanto si possa pensare:

¹⁵ Faccio riferimento al saggio "Un'interpretazione di Dante" (1965) in Contini 1986, 69-112.

The roots of Dante criticism reach deep down into the poet's own work; from its conception the writing presents itself not only as to be interpreted, but with strong suggestions as to how it is to be interpreted (Caesar 1989, 1).

Poiché “la tradizione non tramanda sé stessa” (Jauss 2001, 7), il modello dantesco è, come ogni opera letteraria, il prodotto di un giudizio di valore del pubblico che dipende dall'impatto dell'opera sull'orizzonte di attese che la riceve, “impatto che determina un riassetto dell'orizzonte, un mutamento di rapporti” (Jauss 2001, 8). La ricezione di un modello letterario implica, quindi, un concorso di cause, che vanno ricercate oltre la sfera esclusivamente letteraria e considerate nello specifico (con)testo storico-culturale nel quale si collocano. La stessa ‘memorabilità’ di Dante, ovvero la sua capacità di penetrare nella memoria del lettore, oltre ad essere, un fatto determinato da elementi formali utilizzati nella *Commedia* (Contini 1986, 78), si manifesta nella più varie “combinazioni e metamorfosi” (Barański 1986, 355) come risultato della sinergica interazione di molteplici dinamiche intertestuali.

Queste non sono solo determinate nel campo specificatamente letterario, ma anche in quello di diversi settori culturali quali la televisione, il cinema, Internet, la critica e la scuola. In quest'ultimo ambito, per esempio, in Italia il *Grand Narrative* dantesco come simbolo della cultura e della lingua italiana è stato promosso principalmente attraverso i programmi ministeriali degli istituti scolastici ed universitari, che hanno contribuito non poco a fissare nella memoria collettiva degli italiani le terzine dantesche insieme all'immaginario dell'Oltretomba ed i personaggi della *Commedia*.

Altrettanto determinante nell'ambito della ricezione dell'opera dantesca è il ruolo chiave svolto da altri autori e soprattutto dai critici, principali responsabili della diffusione di una precisa immagine ideologica e poetica di Dante, soprattutto in periodi storici di grande

dibattito sull'impegno come il Dopoguerra. Se la critica dantesca, come argomentò Helmut Hatzfeld in "Modern literary scholarship as reflected in Dante criticism" (1951), spesso riflette le tendenze della critica letteraria, allo stesso modo il dantismo, come fenomeno di ricezione ed elaborazione di Dante e della sua opera presso altri autori, può dirsi il prodotto culturale del complesso intreccio tra la critica dantesca e le variabili politico-ideologiche, religiose ed economiche di un dato periodo storico. Pertanto, quando l'autore arriva poi ad interrogare direttamente il modello e pare creare *ex novo* nuove pratiche di significazione in quello che sembra un monologo letterario, ciò che entra in atto è di fatto una 'polifonia di voci', non sempre coscienti e rimarcate, anzi il più delle volte inconsce, che fanno già parte del corredo di pre-giudizi che un autore possiede su un modello.

Secondo quest'ottica, alla critica spetta dunque il compito di analizzare le modalità della ricezione e rielaborazione di Dante come forme di una specifica 'energia sociale', vale a dire di ben precisi 'pre-giudizi culturali' che orientano l'interpretazione della sua figura ed opera caratterizzando lo sfondo immanente di ogni eventuale espressione culturale di matrice dantesca. L'oggetto di analisi sarà dunque la 'negoiazione' di un autore moderno rispetto al classico, vale a dire il rapporto di discontinuità che questo instaura con il modello, in quanto condizionato da rappresentazioni sociali diverse. In questo caso, il modello dantesco come rappresentazione simbolica, modificata nel suo significato, ma non nel suo riferimento, manifesta la sua energia in un contesto potenzialmente illimitato che è l'ambito della risonanza. Essa è però a sua volta la spia della rilevanza per il lettore-autore moderno dell'opera d'arte prodotta in remote circostanze storiche: le tracce del passato presenti nell'opera del moderno scoprono il loro significato per il presente dell'interprete.

Lo studio del rapporto tra Dante ed altri autori può essere dunque considerato come il lavoro del critico che analizza l'ottica interpretativa del moderno, in riferimento all'opera

dantesca per capire cosa ha portato alla costruzione di un certo discorso culturale e di un certo modello dantesco. Secondo questa prospettiva, l'esplorazione del rapporto intertestuale tra Dante ed altri autori servirebbe in minor misura alla comprensione della realtà e della storia nel testo, quanto piuttosto alla comprensione della vita dietro il testo. Permetterebbe, in altre parole, di illuminare le implicazioni storico-culturali del fenomeno dell'influenza e dell'autorità dei modelli letterari in determinati luoghi storici e le ragioni poetiche, ideologiche e psicologiche di eventuali forme di imitazione.

Partendo da questo presupposto credo quindi che sia fondamentale considerare tutti i ruoli di potere ed autorità che hanno in qualche modo contribuito alla rappresentazione di Dante nel dopoguerra. Il modo in cui mi propongo di farlo in questa tesi è ponendo l'accento sull'influenza esercitata dal critico Contini sulla formazione intellettuale di Pasolini, ed in particolare sull'idea di Dante come poeta realista diffusa a partire dalla critica dantesca di Contini e da Auerbach tra gli anni '50 e '60; allo stesso tempo considererò in che modo tale rappresentazione sia stata oggetto di 'trattative e transazioni' da parte di Pasolini alla luce di ragioni psicologiche ed ideologiche.

Nel Capitolo 2 di questa prima parte verrà quindi preso in considerazione l'altro grande tema di questa tesi, vale a dire l'ideale di realismo pasoliniano creato a partire da un certo dantismo di matrice continiana ed auerbachiana. Dopo aver analizzato il ruolo giocato da Contini, prima, ed Auerbach poi, nella rappresentazione di Dante come poeta della realtà ed aver preso in considerazione la personale interpretazione del realismo dantesco da parte di Pasolini, valuterò quindi tale questione nell'ambito del dibattito critico sul realismo pasoliniano mettendo in evidenza la distanza che lo separa dalle culture realiste del dopoguerra e dal neorealismo.

Capitolo 2

REALISMO E POSTREALISMO DANTESCO IN PASOLINI

Tra gli anni '50 e gli anni '60, la critica dantesca di Contini ed Auerbach ha diffuso nel panorama culturale una rappresentazione di Dante come poeta realista, rivoluzionando allo stesso tempo sia la rappresentazione culturale del dantismo che quella dello stesso realismo. La nuova idea di Dante, 'poeta della realtà': era associata alla sua eccezionale capacità di trasferire nel linguaggio la varietà e complessità del reale. La nuova idea di realismo, fortemente influenzata dalla critica stilistica, era quella di una rappresentazione, o 'mimesis' in termini auerbachiani, della realtà fondata su tre pilastri principali: sperimentalismo, plurilinguismo e contaminazione degli stili. Si trattava di un'interpretazione dell'opera dantesca che superava la lettura lirica proposta da Croce riscoprendo la fondamentale unità di struttura e poesia come di un rapporto razionale e dialettico tra linguaggio e realtà. Com'è facile intuire, tale modello di realismo dantesco non si conformava alle culture realiste del tempo, in particolare quella neorealista; diede tuttavia il massimo impulso a quegli scrittori come Pasolini che proprio negli anni '50 tentavano di superarla riconsiderando in termini antinominalistici il rapporto ideologico tra linguaggio e realtà. Nonostante il ruolo determinante giocato dal modello dantesco nella poetica pasoliniana, nel dibattito critico sul realismo dantesco è stato spesso sottovalutato l'impatto che ebbe la critica dantesca sulla riverbalizzazione pasoliniana del concetto di realismo come 'mimesis'. In questo secondo capitolo, è dunque mia intenzione riesaminare l'argomento alla luce di tali considerazioni.

2.1 Il modello di realismo dantesco. Pasolini lettore di Contini: dantismo vs. petrarchismo

C'è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio di Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata ad essere operante con la Resistenza. Ora quell'idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata e con essa si stinge l'interpretazione dantesca della "compagnia picciola" che dicevo (Pasolini 1999: 1, 1647-8).

Come conferma lo stesso Pasolini nella citazione sopra riportata di uno scritto del 1965 rimasto inedito fino al 1999, "Dante e i poeti contemporanei",¹⁶ per almeno una generazione di scrittori impegnati del dopoguerra, Dante è stato il simbolo di un modello di realismo basato su un espressionismo sperimentale che si contrapponeva ad uno di selettività linguistica e stile assoluto di matrice petrarchesca. Il connubio dantismo-realismo si era affermato sulla scorta di un saggio di Contini del 1951, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", che divenne il principale punto di riferimento per una poetica realista basata su un plurilinguismo sperimentale.

Il paradigma continiano, dantismo vs. petrarchismo, era già stato in qualche modo anticipato oltre un decennio prima dallo stesso Contini nella sua Introduzione alle *Rime* di Dante (1939); qui l'autore poneva l'accento soprattutto sul rapporto dialettico e razionale tra linguaggio e realtà nella poesia dantesca e sulla sua capacità di oggettivare il sentimento poetico in immagini concrete. Considerata la sua vicinanza intellettuale a Contini (il critico fu infatti il primo a recensire la sua prima collezione di poesie, *Poesie a Casarsa* del 1942 offrendogli visibilità nel mondo culturale), Pasolini fu il più sensibile al magistero continiano ed il primo ad aver avvertito negli anni '50 la crisi dell'Ermetismo e del neorealismo sulla base del paradigma continiano. Fu poi ancora sulla scorta di Contini e dei suoi saggi scritti tra gli anni '50 e gli anni '60, pubblicati nella raccolta *Un'idea di*

¹⁶ Il saggio è ora contenuto in *Appendice a Empirismo eretico [1965 – 1968,]* in Pasolini 1999: 1, 1643-1648.

Dante (1986) che Pasolini tornò a riflettere su Dante in occasione del centenario dantesco del 1965 (ne “La volontà di Dante a essere poeta” e “Appendice: la mala mimesi”), ma questa volta per affrancarsi dal modello continiano e chiarire la sua idiosincratia interpretazione del realismo di Dante.

Volendo quindi analizzare in ordine cronologico l’impatto della critica continiana nel panorama culturale italiano e, in particolare, nella poetica pasoliniana, va innanzitutto precisato che con l’Introduzione, come notò già nel 1986 Barański in “The power of influence: aspects of Dante’s presence in 20th century Italian culture”, Contini consegnava al mondo culturale una precisa ed unitaria immagine di Dante in linea con il nuovo fermento culturale: il poeta della ragione, dello sperimentalismo, della riflessione critica e del reale (Barański 1986, 359). Tale saggio risente infatti di quel clima culturale, in cui in modo blando e dissimulato la voce della critica antifascista si faceva sentire e si anticipava l’alba di una nuova stagione: contro gli eccessi di soggettivismo, individualismo e stile assoluto, tipici del romanticismo e decadentismo, veniva offerto l’esempio di una poesia oggettiva e sperimentale.

Anticipando di oltre dieci anni il saggio che avrebbe consegnato alla storia un’immagine di Dante come poeta realista, Contini poneva già l’accento sulla capacità di oggettivazione del sentimento dell’assoluto del poeta della *Commedia*. Enfatizzava inoltre la diversa concezione dello stile nei due poeti: rispetto ad un’idea petrarchesca di stile come tensione assoluta, enfatizzava lo sperimentalismo di Dante descrivendolo come una “prova ‘locale’” (Contini 1995, LIV-LV), vale a dire che gli stili precedenti venivano privati delle loro finalità intrinseche per essere usufruiti come elementi di un’esperienza nuova. Il mezzo tecnico, con cui Dante sperimentava su stili propri ed altrui alla ricerca di una perfezione sempre da ricreare, era innanzitutto lo strumento di indagine su se stesso. Il suo sperimentalismo era

dunque dettato dal “tormento della dialettica”, per cui nei versi danteschi la riflessione tecnica era sempre accanto alla poesia, in un’“associazione di concreto poetare e d’intelligenza stilistica” (LIV).

Contini metteva poi in evidenza l’oggettività della poesia dantesca: l’ispirazione del poeta non era “privata, occasionale”, ma “oggettiva e assoluta”, intesa a rappresentare quindi non la fenomenologia amorosa dell’individuo empirico, ma un esemplare universale di uomo. Sul piano linguistico e stilistico la “poetica dell’oggettivazione dei sentimenti” (LXIV) di Dante, che il critico ben descriveva come la preoccupazione eminentemente unitaria della presentazione sensibile di fatti interni, si realizzava quando il ‘dittatore Amore’, come principio trascendente, portava il poeta a trascendere il proprio universo soggettivo per riferire il fatto amoroso ad un esemplare assoluto di uomo. Dante adattava in questo modo l’oggettività storica degli stilnovisti alle richieste del personale e del reale (Barański 1986, 359). Un ‘sentimento del reale’ che si traduceva nello sforzo del poeta di rappresentare e “figurativizzare” le reazioni soggettive attraverso “un sistema, per così dire, plastico di rapporti e cose” (LXI) ed una “verbalità del difficile, dell’ostacolo, come presa di possesso del reale non pacifico” (LXVI).

Il critico anticipava inoltre il paradigma plurilinguismo vs. monolinguisimo quando metteva in risalto che se in Petrarca l’opera era intesa come cosciente costruzione psicologica e stilistica, in cui lo stile era “sforzo perenne di eliminazione e semplificazione” (Contini 1995, LIII), in Dante l’unificazione era parziale, aneddotica, fatta con un presupposto di pluralità ed insieme unificazione trascendente, “cercata in un sistema di *razos* e in uno schema narrativo” (Contini 1995, LIII). Infine, contro la tendenza all’individualismo letterario, promuoveva il valore collettivo e comunitario della poesia di Dante e del dolce stilnovo, nel “senso della collaborazione a un’opera di poesia oggettiva” e nel “senso della scuola” (LVIII).

L'influenza di questo testo nella ricezione di Dante già nelle fasce della sinistra fascista ed in particolare nel dopoguerra fu considerevole. Per quanto fosse stato scritto diversi anni prima (1939) l'Introduzione si inseriva, di fatto anticipandolo, in quel clima di rinnovamento culturale, in cui dominavano le teorie della dialettica marxista e del materialismo storico, che si proponeva di superare l'idea di un'arte élitaria, selettiva ed assolutamente autonoma rispetto alla realtà. L'Introduzione di Contini può essere letta, come ha sottolineato Barański, come un tentativo di presentare la lezione di Dante, ed in minor misura, quella dello Stilnovo, come un esempio per la letteratura del XX secolo: un esempio di oggettività piuttosto che di soggettività, di senso di comunità piuttosto che di individualità e di convinzione che l'arte è più di una semplice ricerca estetica ed ha delle responsabilità verso il mondo (Baranski 1986, 360).

Pasolini non fu certo indifferente alla critica stilistica di Contini: già nell'attività degli anni '40 e poi certamente in quella dei due decenni successivi, la poetica pasoliniana sembra risentire del modello stilistico di Dante. Il suo sperimentalismo linguistico pare derivare direttamente da quello dantesco descritto come 'prova locale'. Si attua come rifiuto di uno stile assoluto, ovvero rifiuto "della ipostizzazione dello stile" (Vighi 2001, 182) e dunque la sua verifica continua in rapporto con la realtà. Da Contini Pasolini imparò inoltre a considerare come critico il momento formale scindendo sempre in due tempi distinti l'atto della formazione artistica: prima il contenuto, poi una meditazione sullo stile in un rapporto dialettico che faceva del fatto stilistico anche una questione psicologica, sociale e culturale. Lo stesso può dirsi della cosiddetta 'oggettivazione del sentimento dell'assoluto' che, come Pasolini teorizzò già nella sua prima attività critica degli anni '40, si esprime nella volontà di creare identità tra segno e oggetto, 'aderenza' tra linguaggio e natura. Nondimeno, l'influenza del pensiero continiano è sicuramente presente anche come questione di 'identità' tra lingua e

popolo, quando già nel periodo friulano, come precisa Vighi, “il dialetto materno veniva non solo assunto a lingua poetica, ma soprattutto teorizzato come strumento di conoscenza realistica, in polemica con gli istituti socio-linguistici della borghesia friulana” (Vighi 2001, 127).

Se le idee dell’Introduzione sono dunque determinanti nel pensiero pasoliniano già dagli anni ’40, molte di esse vennero ribadite e precisate nel successivo “Preliminari sulla lingua del Petrarca”.¹⁷ In questo saggio, dopo una premessa sull’approccio metodologico che intendeva usare nella sua analisi, il critico esordiva così:

È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca (Contini 1970, 170).

Per qualificare l’esperienza linguistica petrarchesca Contini si servì dunque di una preliminare opposizione di quelle che definì due ‘persone prime’ del nostro linguaggio poetico, Dante e Petrarca.

Anticipando il concetto di mescolanza degli stili di Erich Auerbach del suo saggio *Mimesis*, tradotto e pubblicato in Italia solo nel 1956, Contini associava il realismo di Dante al suo plurilinguismo, col cui termine intendeva soprattutto la poliglottia degli stili e dei generi letterari utilizzati. Oltre ad una compresenza di toni e di strati lessicali, in Dante convivevano i generi più vari, dall’epistolografia di piglio apocalittico al trattato di tipo scolastico, dalla prosa volgare narrativa alla didascalica, dalla lirica tragica e la umile alla *comedia*. Tutto ciò andava di pari passo con l’interesse teoretico del poeta per il linguaggio, ovvero quella che Contini chiamò anche “ansia di giustificarsi linguisticamente” e che si accompagnava ad uno sperimentalismo incessante (Contini 1970, 171). Il tratto distintivo

¹⁷ Il saggio veniva pubblicato sulla rivista letteraria *Paragone* e fu successivamente incluso col titolo *La lingua del Petrarca* nel volume collettivo *Il Trecento* (1953) della Libera Cattedra della Civiltà fiorentina.

dell'esperienza poetica di Dante era insomma la 'pluralità d'avventure' linguistiche, che non era dominata da quella costante classica di demiurgia ed antropocentrismo, ma trovava il suo centro "solo all'infinito, fuori di lui", in un punto trascendente che garantiva il massimo espressionismo (Contini 1970, 173).

Quasi all'esatto opposto si poneva, invece, l'esperienza linguistica di unilinguismo, o monolinguisimo, di Petrarca. Questa poteva anche esplicarsi nel bilinguismo del volgare e del latino, ma tendeva pur sempre verso un assoluto stilistico, caratterizzato da un'unità di tono e di lessico, "lungi dagli estremi, ma lontano anche dalla base, sopra la base, naturale, strumentale, meramente funzionale e comunicativa e pratica" (Contini 1970, 173-4). Diversamente da Dante, nella lingua di Petrarca dominava quindi uno "zelo antiespressionista" (Contini 1970, 177), poco incline ad annettere vocaboli stranieri che potevano aggiungere, in qualche modo, una "macchia di colore" e restio all'"accettazione concreta della pluralità degli stili, anzi dei generi" (Contini 1970, 192).

Com'è già stato anticipato, con questo saggio Contini non solo formulava uno dei paradigmi più fortunati della storia della critica (il plurilinguismo di Dante vs. il monolinguisimo di Petrarca, o se vogliamo, il dantismo vs. il petrarchismo), ma indicava la strada dantesca a tutti quegli scrittori del dopoguerra che intendevano impegnarsi in un confronto dialettico e razionale tra linguaggio e realtà. Contini suggeriva infatti che da Petrarca era derivata gran parte della tradizione dell'italiano letterario, quello "di tonalità media, di escursione modesta" (Contini 1970, 171), a cui fu presto associato anche l'appena trascorso Ermetismo; ma era evidente che per ragioni ideologiche solo in quello dantesco lo scrittore del dopoguerra avrebbe potuto riconoscersi.

Negli anni '50 per molti intellettuali come Pasolini il plurilinguismo di Dante offrì infatti la possibilità di reinterpretare la questione del realismo come questione linguistica. Non a caso, i

primi riferimenti pasoliniani al concetto di realismo risentono fortemente di questa lettura. Quando in *Poesia dialettale del Novecento*, a proposito del panorama letterario italiano, l'autore accenna ad un "terreno comune, ancora sperimentale, di realismo" (Pasolini 1999: 1, 716) riferendosi a Carducci, D'Annunzio, Pascoli, Verga, lo definisce, per esempio, in termini di lingua e stile come:

quel bilinguismo (forma stilistica, contro le apparenze che spesso, in autori coscienti, specie moderni, sono di *pastiche*, immediata, lievitante dagli strati bassi della lingua) che è per definizione una reazione anti-accademica, e compone quella costante minore, ma quanto più felice, forse, che si origina dalla più realistica delle opere poetiche italiane, la *Divina Commedia* (Pasolini 1999: 1, 716).

Il dantismo proposto nel saggio di Contini del 1951 fu inoltre l'anima di quello sperimentalismo pasoliniano degli anni '50 attraverso il quale Pasolini prese le distanze dalla cultura neorealista. Come verrà analizzato in questa tesi, fu infatti sempre più chiaro nei suoi scritti che l'ideale di una letteratura nazional-popolare non poteva essere raggiunto esclusivamente attraverso i contenuti, legati ad una realtà popolare e all'impegno etico-civile, o l'uso del dialetto, ma in un'analisi critica del linguaggio ed, in particolare, del rapporto linguistico tra soggetto autoriale e personaggio/realtà popolare. Il plurilinguismo di Dante venne quindi assunto ad esempio di una contaminazione linguistica tra lingua alta dello scrittore e lingua bassa del popolo, ma anche di un rapporto mimetico tra segno e cosa.

Da tale riflessione emerge già chiaramente come la questione del realismo per Pasolini fu posta nei termini di 'mimesis' linguistica, ma anche psicologica ed antropologica.¹⁸ L'autore

¹⁸ Da un punto di vista terminologico, se Pasolini fa dapprima riferimento al paradigma continiano in termini di bilinguismo, nell'attività di *Officina* il vocabolo tecnico di 'plurilinguismo' diventa parte integrante e punto di riferimento delle sue analisi a partire dal saggio su Pascoli del 1955 per indicare innanzitutto l'allargamento lessicale della lingua poetica e l'abbassamento della lirica al livello della prosa. Ma è anche chiaro che a quest'altezza il concetto di plurilinguismo equivale a quello di 'mimesis' (utilizzato però esplicitamente solo a partire dalla pubblicazione del saggio di Auerbach nel 1956 e prima enunciato nei termini di 'regresso'). Lo dimostra la sua attività narrativa di quegli anni (ne "Il metodo di lavoro" dell'edizione del 1979 di *Ragazzi di vita* Pasolini parlerà esplicitamente di 'mimesis linguistica'), ma anche tutta la sua saggistica di *Officina* (per citare un esempio, il plurilinguismo di Pascoli nell'omonimo saggio del 1955 verrà descritto come un'operazione linguistica limitata proprio perché non sostenuta da una coscienza sociologica).

non si interessò solo al fatto stilistico, ma ragionò soprattutto sulla problematica del rapporto soggetto-oggetto, suggerendo che la mimesis linguistica è possibile solo a patto di un ‘adattamento’, ‘assimilazione’ ed ‘identificazione’ dell’altro. A tale proposito, è fondamentale sottolineare che per quanto il concetto di ‘mimesis’ sia già presente nella saggistica ed articolistica dei primi anni ’50, perlopiù associato ad un’idea di ‘regresso’ linguistico e psicologico che l’intellettuale deve compiere verso l’altro, le definizioni più esaustive vengono date solo nel 1965 in “Intervento sul discorso libero indiretto”. Secondo la definizione pasoliniana, la mimesis si ha quando uno scrittore, grazie alla sua coscienza sociologica imita il discorso, in senso lato, di un personaggio altro psicologicamente (Pasolini 1999: 1, 1349). Il punto chiave della questione della mimesis pasoliniana è espresso nella seguente affermazione di “Intervento sul discorso libero indiretto”:

La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. È una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. Uno scrittore borghese, anche nobile, anche alto, che non sappia riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue – e che anzi, creda di impadronirsene cercando delle sostanziali analogie, quasicché altre esperienze che la sua non fossero concepibili – compie un atto che è il primo passo verso forme di difesa dei privilegi e addirittura di razzismo: in tal senso egli non è più libero, ma appartiene deterministicamente alla sua classe: non c’è soluzione di continuità tra lui e un commissario di polizia o un boia dei Lager” (Pasolini 1999: 1, 1357).

Come l’autore spiega, lo scrittore borghese che voglia rappresentare l’altro deve avere una “coscienza sociologica” (Pasolini 1999: 1, 1349), ovvero una coscienza linguistica, psicologica, culturale e storica della diversità dell’altro e della realtà in generale. Pasolini rilesse dunque il plurilinguismo dantesco considerando, da intellettuale qual era, tutte le questioni ad esso legate. Il massimo contributo che diede a questo argomento fu attraverso la figura dell’‘intellettuale mimetico’, che altro non fu che una sua personale interpretazione di Dante poeta/intellettuale in chiave moderna. Il concetto di ‘poeta/intellettuale mimetico’

emerge già in *Poesia dialettale del Novecento* e *Poesia popolare italiana*, ma fu chiaramente definito solo in “Intervento sul discorso libero indiretto” (Pasolini 1999: 1, 1364). Come emerge chiaramente ne “La volontà di Dante a essere poeta”, in cui l’autore prende coscienza della sua posizione rispetto a quella di Contini, esso fu inteso come un’espressionismo linguistico imprescindibile da una mimesis del poeta nello spirito popolare, il quale riviveva il discorso di un altro rinunciando alla propria identità linguistica e culturale.

Non trattandosi dunque di una semplice questione linguistica, questo spiega perché l’idea di plurilinguismo pasoliniano si distingueva da quello di altri eminenti scrittori realisti o espressionisti come Verga e Gadda. Per Pasolini non bastava una ‘caratterizzazione’ della lingua con infiltrazioni dialettali o mediante la traslitterazione d’idiotismi cromatici, come avveniva in molta tradizione verista e neorealista; la lingua borghese doveva essere modificata nel profondo delle sue strutture ideologiche ed essere ‘democraticamente’ ricreata attraverso tecniche narrative quali la mimesi nel parlato, il discorso libero indiretto, la contaminazione degli stili. Non diversamente, in campo lirico la lingua doveva dilatarsi per essere il più possibile inclusiva di quanto veniva considerato tradizionalmente ‘impoetico’; doveva essere attuata quindi come un allargamento lessicale, un abbassamento a livello della prosa e più in generale, come un adeguamento delle strutture linguistiche a quelle della realtà. Rispetto all’espressionismo di Gadda, il plurilinguismo dantesco si distingueva sulla base della partecipazione psicologica nei confronti dell’altro, assente in Gadda, e della volontà ideologica di identificazione con l’altro.

Se a partire dal saggio di Contini del 1951 il plurilinguismo di Dante fu quindi considerato per oltre un decennio garanzia di realismo da una parte, e garanzia di ispirazione ideologica dall’altra, il 1965, anno del centenario dantesco, segna invece una svolta nel rapporto Dante-Pasolini, che è allo stesso tempo un affrancamento nei confronti di Contini.

Nell'interpretazione di Dante ne "La volontà di Dante a essere poeta", scritto appunto per la rivista letteraria *Paragone* in occasione del centenario dantesco, Pasolini chiama implicitamente in causa di nuovo un saggio continiano, "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*" (1957-58). Qui il critico mette in evidenza il rapporto di funzionalità tra io esistenziale del personaggio ed io trascendente del poeta, dove l'esperienza vissuta del primo e quella dei vari personaggi che incontra sono 'simbolo e funzione' di esperienze ormai superate dal Dante poeta (Contini 1986, 62). Il modo in cui Contini cerca di dimostrare la sua tesi in questo saggio è ancora una volta attraverso il linguaggio: la retorica di personaggi quali Francesca da Rimini, Pier delle Vigne o Vanni Fucci è in realtà quella di Dante, il quale nel *pastiche* linguistico creato accuratamente per tali figure condensa tutte le sue esperienze culturali passate.

Di questo contributo continiano Pasolini colse innanzitutto la dicotomia tra ideologia ed esistenza identificata rispettivamente nel doppio ruolo di Dante poeta e Dante personaggio utilizzandola come pretesto per motivare la sua poetica di quegli anni. Come emerge da alcune dichiarazioni fatte in due articoli del 1957, "La posizione" e "La libertà stilistica", verso la fine del decennio quest'ultima si era definita per Pasolini come negazione di qualunque posizionalismo proponendosi, da un punto di vista linguistico, come espressione dell'esistenza al di fuori di ogni 'razionalismo'. In secondo luogo, interpretò la ricostruzione retorica operata da Dante per la lingua dei suoi personaggi come una mimesis nei loro mondi psicologici e culturali.

Partendo da questa lettura nel suo saggio del 1965 Pasolini consegnò un'interpretazione ancora nuova del poema dantesco corrispondente alla sua 'volontà ad essere poeta': una poetica della mimesis come di identificazione con l'altro ed allo stesso tempo di rifiuto sul piano formale della 'strutturazione monocentrica' (Eco 2000, 50) dell'opera 'chiusa', quasi a

voler suggerire, sull'esempio del Dante personaggio, una 'scrittura della presenza'. A conclusione di quel "breve periodo di un lungo dopoguerra" (Pasolini 1999: 1, 1383), in cui Dante era stato assunto a guida e simbolo di un rapporto dialettico e razionale tra linguaggio e realtà e di una possibile conciliazione tra passione e ideologia, ecco che la volontà poetica di Pasolini si rivela in questo testo come volontà di fare poesia fuori da ogni 'ragione logocentrica' (Derrida 2006, 44), vale a dire prescindendo da quel formalismo che per Pasolini rappresentava simbolicamente una selezione della realtà da parte dell'autore.

Con il saggio del 1965 la poetica pasoliniana subì una svolta che non deve essere sottovalutata: si concluse infatti quella stagione dell'impegno ispirata al realismo ideologico di Dante e se ne inaugurò un'altra di 'postrealismo dantesco'. Come scrisse lo stesso autore nell'anno del centenario dantesco: "ora quell'idea di realismo degli anni '50 pare ed è superata e con essa si stinge l'interpretazione dantesca della 'compagnia picciola'".

2.2 Pasolini lettore di Auerbach: realismo come contaminazione degli stili e ‘representazione’ della realtà

Com'è stato rilevato nel paragrafo precedente, il pensiero di Auerbach è riconoscibile nella saggistica pasoliniana a partire dal 1957 (in particolare nei saggi “La libertà stilistica” e “La confusione degli stili”), quando alla luce del celebre saggio auerbachiano, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, pubblicato in Italia l'anno precedente Pasolini inizia ad utilizzare il termine ‘mimesis’ per connotare l'operazione di regresso linguistico e culturale dello scrittore borghese nel personaggio. Di lì a pochi anni sarebbe anche apparsa sul mercato editoriale italiano la sua raccolta di studi danteschi, molti dei quali scritti diversi anni prima e, come quelli di Contini, a sostegno del realismo linguistico di Dante.¹⁹ Ma fu *Mimesis* il testo più determinante nel panorama culturale italiano di quegli anni, in quanto, pur confermando l'idea di un Dante realista, in qualche modo stravolse nuovamente il concetto stesso di realismo.

Il tema dello studio auerbachiano, ovvero l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o ‘imitazione’ prendeva in considerazione i mezzi di rappresentazione linguistici e retorici con cui i vari autori raggiungevano un ‘effetto realistico’, definito appunto ‘mimesis’. Il critico reinterpretava così il concetto classico di ‘mimesis’ come rapporto tra arte e realtà; un rapporto che, come Auerbach sottolineava, assumeva differenti forme in epoche storiche diverse a seconda del mutamento della realtà sociale. Nello specifico, in *Mimesis* l'autore analizzava la misura e la natura dello stile serio,

¹⁹ Erich Auerbach aveva precedentemente pubblicato alcuni saggi su Dante: il primo fu dato alle stampe nel 1929 in forma di libro presso l'editore Walter De Gruyter (Berlino e Lipsia) con il titolo *Dante als Dichter der irdischen Welt*, tradotto e consegnato al mercato editoriale italiano solo dopo oltre trent'anni (pubblicato da Feltrinelli nella raccolta *Studi su Dante* nel 1963). Simile fu il destino dei successivi saggi danteschi, *Figura*, apparso sulla rivista “Archivium romanicum” nel 1938, *Sacrae scripturae sermo humilis* (1941) e *Franz von Assisi in der Komödie* (1944), resi disponibili in italiano solo con la raccolta del 1963,¹⁹ sebbene vada precisato che quando *Studi su Dante* approdò in Italia, concetti ed idee erano in parte già noti dal saggio “Farinata e Cavalcante”, pubblicato nel 1956, all'interno di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*.

problematico o tragico nella trattazione d'argomenti realistici, attraverso la cui analisi l'autore si proponeva di accertare la presenza e la validità della teoria classica dei livelli di stile nella rappresentazione letteraria e di pervenire ad una storia del realismo per mezzo di una metodologia stilistica. In particolare, Auerbach riconosceva due importanti momenti nella storia della "mimesis": il primo fu la storia di Cristo, che con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima e sublime tragedia riuscì a sopraffare le antiche leggi della separazione dei livelli stilistici, secondo la quale la realtà quotidiana e pratica doveva essere rappresentata entro la cornice d'uno stile umile o medio (per esempio, in forma grottesca o comica); il secondo fu la *Divina Commedia*. Quest'ultima spiccava infatti per essere quella più realistica ed innovativa sul piano stilistico. La grande novità dell'opera consisteva nel fatto che il realismo dantesco fosse costituito da una mescolanza dello stile della realtà quotidiana e quello della sublime tragicità. Secondo Auerbach, Dante riacquistava la coscienza della tradizione antica che separa gli stili e di quella cristiana che li mescola, per cui entro quella che era "la cornice dell'aspirazione allo stile illustre" cercava il contatto con la realtà attuale della vita (Auerbach 2000: 1, 205).²⁰

Attraverso la descrizione della contaminazione degli stili della *Commedia* Auerbach introduceva una nuova prospettiva nel concetto di realismo. Innanzitutto, l'effetto realistico non era solo dato dall'espansione lessicale alla sfera del reale o dall'oggettivazione del sentimento, che anche Auerbach, come Contini, apprezzava molto in Dante, ma dall'espansione dell'area dell'esprimibile (dell'oggettivo e dello storico), anche oltre la dimensione naturale. Secondo Auerbach, il realismo di Dante derivava infatti dall'interpretazione figurale affermata col Vangelo: non a caso, è con la storia di Cristo che

²⁰ Come spiega lo stesso Auerbach in un capitolo del saggio, "L'arresto di Pietro Valmores", il vero fulcro della dottrina cristiana, ovvero l'Incarnazione e la Passione, porta infatti inevitabilmente a mescolare sublime e infimo, assoluto e quotidiano, in quanto mescolanza di divino e umano.

il divino si incarna nell'umano e la vicenda storica prefigura il disegno divino.²¹ In altre parole, il concetto di realtà apriva le porte dalla dimensione fisica e materiale della quotidianità a quella soprannaturale ed assoluta della divinità esprimendo, attraverso una vasta escursione dei contenuti e degli stili corrispondenti, “tutte le possibili regioni del reale”: passato e presente, sublime grandezza e spregevole bassezza, storia e leggenda, tragedia e commedia, uomini e paesi (Auerbach 2000: 1, 205). Figure dell'antica mitologia, personificazioni allegoriche e animali simbolici della tarda antichità e del Medioevo apparivano accanto ad angeli, santi e beati del mondo cristiano. Pertanto, il realismo di Dante divenne sinonimo di una dizione totale della realtà, data stilisticamente dal *pastiche*. Il pensiero di Auerbach contribuì notevolmente all'evoluzione del concetto di realismo dantesco, che si definì ulteriormente come ampliamento dell'area dell'esprimibile, dove la citazione artistica vale quanto la realtà fisica e naturale, dove il mito vale quanto la storia, purché tutto contribuisca ad una rappresentazione il più possibile onnicomprensiva del mondo.

In secondo luogo, in un periodo in cui l'ideologia realista era già entrata in crisi, la pubblicazione di *Mimesis* nel 1956, servì a diffondere l'idea di un certo relativismo della rappresentazione letteraria; come dimostra il suo saggio, la ‘mimesis’ della realtà non è che una ri-presentazione, o ‘rap-presentazione nel senso di *re-présentation* in termini derridiani (Derrida 2006, 10). Essa è dunque innanzitutto una creazione, per cui *mimesis* e *poiesis*

²¹ Nel suo saggio del 1929, “Dante als Dichter der irdischen Welt”, testo sconosciuto in Italia fino al 1963, Auerbach esprimeva lo stesso concetto di Contini a proposito dell'oggettivazione del sentimento in questi termini: “è la spinta prepotente a estrarre dal sentimento il massimo d'intensità, col sollevarlo completamente dalla sfera della soggettività, dalla sfera vera e propria del sentimento, e col cercare di ancorarlo nelle più alte regioni di validità oggettiva e di estrema absolutezza (Auerbach 1963, 40). Allo stesso modo apprezzava quella razionalità che sta alla base del “sistema logico o apparentemente logico” (Auerbach 1963, 44), anche definito “dialettica del sentimento”, con cui il poeta cercava di comprendere logicamente il sentire, il suo sorgere, la sua sede nella psiche e i suoi effetti e sentimento ed intelletto collaboravano per creare una lingua capace di rievocare “suono, movimento, forma” (Auerbach 1963, 157) dell'esperienza quotidiana.

finiscono per coincidere.²² Alla luce di questa interpretazione, la *Divina Commedia* non poté che essere riletta per quello che di fatto era: una ‘mirabile visione’ dell’autore che riusciva comunque ad offrire il massimo effetto realistico grazie all’illusione di essere una totale dizione della realtà.

In Pasolini l’influenza di Auerbach è evidente a partire da “La confusione degli stili” (1957) (indicativo già nel titolo che si ispira all’espressione auerbachiana di “contaminazione degli stili”), in cui Pasolini analizza alcuni protagonisti della storia della letteratura italiana attraverso le categorie critiche di separazione o contaminazione degli stili, periodo ipotattico, periodo paratattico. L’impatto del pensiero del critico si nota anche a proposito dell’idea di lingua che da fenomeno di contaminazione tra la lingua dell’autore e quella del popolo ai fini di una democratizzazione del linguaggio, sembra considerata nel saggio come una contaminazione dei mezzi linguistici naturali più antitetici, inclusi quelli apparentemente poco o niente affatto realistici; Pasolini cita infatti i dialetti, ma anche il latino, il manzonianesimo, il classicismo (Pasolini 1999: 1, 1073). In altre parole, la questione del realismo linguistico pare interessare non più solo il regresso psicologico e la mimesi nel parlante, ma diventare un problema di rappresentazione di più realtà linguistiche compresenti. Come affermò lo stesso Pasolini:

Il segno sotto cui lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante, perché io, che provengo da un mondo borghese e non soltanto borghese [...], io lettore degli scrittori decadenti più raffinati [...] sono arrivato a questo mondo. Conseguentemente il pastiche, per forza, doveva nascere. E infatti in una pagina dei miei romanzi sono almeno tre i piani in cui mi muovo: cioè il discorso diretto dei personaggi che parlano in dialetto, ... nel gergo più volgare, più fisico direi; poi il discorso libero indiretto, cioè il monologo interiore dei miei personaggi e infine la parte narrativa o didascalica che è quella mia. Ora questi tre piani linguistici non possono vivere ognuno nella sua sfera senza incontrarsi [...] e così avviene anche nei film [...]. Ora, mentre nella pagina di un romanzo questa contaminazione estremamente complessa e raffinata può sfuggire, nel cinema, il cui linguaggio è più elementare, più rozzo di quello letterario [...] viene fuori con maggior violenza. (Pasolini 2001: 2, 2871-2872).

²² Cfr. Spariosu 1993, 98.

Ma è forse ancor più rilevante il fatto che Pasolini si rifece al modello di realismo di Auerbach per intendere la rappresentazione della realtà come *pastiche* di sacro e profano, di materiali naturali e culturali (si pensi a *La Divina Mimesis* e *Petrolio* per citare solo due esempi considerati in questa tesi). A tale proposito, Viano parla di “reality-value” (Viano 1993, xi) per intendere l’idea di un ‘certo realismo’ pasoliniano, soprattutto nel cinema, in cui ‘realismo’ è di fatto la quantità di conoscenza che si può generare sulla realtà. A questo credo si debba aggiungere il fatto che, nonostante la crisi dell’ideologia realista e della falsa rappresentazione della realtà da parte del potere neocapitalistico, in Pasolini resta la fiducia nella possibilità di esprimere attraverso la letteratura la vera realtà o la realtà/verità che si cela dietro le apparenze. In questo senso, gran parte delle sue opere dell’ultimo decennio furono realizzate con il proposito di costruire un ‘discorso sulla realtà’ attraverso la contaminazione di storia, mito, arte.

Credo sia importante non sottovalutare la distanza culturale che separa tale idea di realismo, a cui Pasolini fece chiaramente riferimento a partire dagli anni ’60, da quella della tradizione neorealista o naturalista. Come vedremo nel paragrafo successivo, è proprio su questa fondamentale differenza concettuale che sembrano essere sorti gran parte delle perplessità sul realismo pasoliniano, accostato impropriamente alla cultura neorealista da cui Pasolini si era emancipato almeno un decennio prima.

2.3 Il I realismo pasoliniano

Negli ultimi vent'anni la questione del realismo pasoliniano è stata sollevata in particolare riguardo alla sua dibattuta teoria sul cinema quale 'lingua scritta della realtà' o nell'ambito di un discorso politico-ideologico sul rapporto tra intellettuali, società e cultura 'nazional-popolare'. Per quanto l'aspetto cinematografico venga trattato solo marginalmente in questa tesi, credo sia importante chiarire dove si colloca la mia analisi del rapporto intertestuale tra Pasolini e Dante in questo dibattito. Ritengo infatti che sulla base delle riflessioni pasoliniane sulla mimesis dantesca questa tesi possa servire a reinterpretare la questione del realismo nella sua intera opera.

È importante innanzitutto sottolineare che cinema e letteratura in Pasolini sono due aspetti interconnessi: l'ideale di una 'scrittura mimetica' come identità tra segno e oggetto viene prima sviluppata dall'autore nell'ambito della poesia e della narrativa, come questa tesi dimostrerà, poi trasferito al cinema e alle relative questioni semiologiche. Separare i due momenti, o semplicemente ignorare che la riflessione pasoliniana sul realismo parte con la letteratura attraverso il realismo di Dante per arrivare, solo successivamente, al cinema, è certamente legittimo, ma poco ci aiuta a distinguere l'originalità della riflessione pasoliniana sul realismo nel suo contesto storico-culturale.²³

Ancora recentemente la critica ha tuttavia affrontato la questione del realismo pasoliniano soprattutto in relazione alla sua teoria sul cinema situandola all'interno di un discorso

²³ A questo riguardo non mi trova d'accordo l'affermazione di Viano: "I would argue that knowing the rest of Pasolini's works is not necessary for a use of his films. It goes without saying that if you know his poems and novels, if you are familiar with the idiosyncratic events of the fifties and sixties in the Italian cultural milieu, you get a good idea of what Pasolini was, which is to say, you get to know Pasolini as he emerged and emerges in the Italian context. But is this the real Pasolini? There is another Pasolini, the one "appropriated" by the non-Italian public, those who read his film theory, rent his films (almost all of which are now available on video), and automatically situate him in a different context. These viewers/readers might actually profit by their ignorance of some contextual information and be free to explore other intertextual links. Less tied to the duty of uncovering the real Pasolini these readers/viewers might well discover new uses for Pasolini which an excessively philological approach would conceal" (Viano 1993, xiv).

ideologico-culturale sul marxismo/gramscismo o in relazione al neorealismo (Rohdie 1999; Wagstaff 1999; Francese 1999). Ciò che emerge da queste analisi, è che il punto di vista pasoliniano entra in piena contraddizione con la cultura realista del dopoguerra. Come sottolinea Vighi, la nozione di realismo mette Pasolini “almeno nominalmente a contatto con la cultura del suo tempo (impegnata a riscoprire le culture particolari e a ridefinire i modi del proprio rapporto conoscitivo col reale), allo stesso tempo ci appare caratterizzata da un taglio teorico che non sempre si conforma alle esigenze culturali delle poetiche realiste post-belliche” (Vighi 2001, 128).

Emergono infatti le contraddizioni esistenti tra teoria e prassi cinematografica: da un lato Pasolini conferma nei suoi scritti la stessa vocazione del neorealismo a riprodurre la realtà nel cinema, dall’altro i suoi film sono lontani da ogni forma di naturalismo; e ancora, da un lato afferma di essere passato al cinema per sfuggire dalla letteratura, dal linguaggio e dal simbolico, dall’altro la realtà dei film pasoliniani è una realtà citata, testuale, prodotto di un ricercato *pastiche* artistico.²⁴ Sulla base di queste contraddizioni, è chiaro che il realismo pasoliniano si distacca indubbiamente sia dalla cultura neorealista, sia da quella nozione di realismo di tipo positivistico, sostenuta dalla critica di sinistra degli anni ’50, per cui la realtà è così come appare.

Nello specifico, gran parte della critica summenzionata concorda sul fatto che il realismo pasoliniano presenta aspetti più vicini al pensiero crociano e alla corrente irrazionalista che a quello marxista/gramsciano e al materialismo storico.²⁵ Il realismo di Pasolini è stato letto come una nozione estremamente soggettiva - “realism, however, as Pasolini understood it,

²⁴ Per un maggior approfondimento si rimanda all'analisi di Rohdie 1999, 163-84.

²⁵ Si scostano da queste conclusioni l’analisi di Vighi (2001) e quella di Viano (1993): il primo riconosce nell’opera pasoliniana la volontà di operare un’integrazione del dato estetico-irrazionale di matrice crociana sulla base materialistica del pensiero marxiano/gramscista; il secondo formula il concetto di ‘reality-value’ per descrivere il realismo pasoliniano, anche detto ‘certain realism’, come la quantità di conoscenza che i film possono generare sui loro autori e sulla società nei quali vivono gli spettatori.

was a highly subjective notion in which the autobiographical subject was elevated by analogy to represent society as a whole” (Francese 1999, 151) - che, come specifica Francese, privilegia l’intuizione e l’invenzione sulla produzione,

What at times may appear to be a search for artistic realism, at a deeper level is a privileging of intuition or invention over production, the realization of the work. For this reason Pasolini demanded direct contact between himself and his public; he refused to accept any interpretative mediation (Francese 1999, 152).

Gordon e Francese insistono in particolare sull’idea che la rappresentazione pasoliniana della realtà non sia il risultato di una relazione dialettica con la realtà, ma piuttosto un “work of subjectivity” (Gordon 1996, 3), attuato mediante una proiezione dell’autore nelle forme di espressione (Gordon 1996, 2) oppure un’oggettivazione del suo mondo interiore: “Self-expression for Pasolini in the 1960s did not connote a dialectical relationship with reality, but rather the objectification of his own interior world” (Francese 1999, 132). In definitiva, quello che Pasolini descriveva come un movimento verso la realtà o verso posizioni linguistiche di tipo realista, a molti critici risulta giustificato sulla base di un’estetica crociana, “as immediate expression” (Wagstaff 1999, 189).

Partendo da tali presupposti, tale tipo di realismo è anche stato definito “aesthetic realism” (Rohdie 1999, 182), in quanto poetico ed estetico - “it realized itself in fiction, in poetry, in film and in writing” (Rohdie 1999, 182) - e, come tale, precisa Rohdie, immune dalla possibilità di compromettere la sua verità: “It contested the real world with a reality and truth to be found in journeys of desire and fantasy” (Rohdie 1999, 182). Ma può il realismo pasoliniano risolversi nella definizione di “realismo estetico”?

Alla luce delle considerazioni fatte nei due paragrafi precedenti riguardo all’influenza del modello di realismo dantesco di Contini e Auerbach, credo che possano risultare più chiare ora le ragioni, non affatto casuali e a tutti gli effetti programmatiche, di tale discrepanza tra il

realismo pasoliniano ed il neorealismo. Va precisato innanzitutto che in tutte queste analisi gli autori sembrano basarsi su una comune nozione di realismo (tendenzialmente quella del neorealismo) a cui Pasolini non sembra conformarsi. Ma il punto della questione del realismo pasoliniano - in particolare in quella stagione degli anni '60 che vede ormai tramontata l'ideologia realista e corrisponde soprattutto alla sua attività cinematografica - è proprio questo: innanzitutto, l'idea di realismo a cui Pasolini si ispira stilisticamente in quel periodo è piuttosto quella di rappresentazione auerbachiana come di ri-produzione della realtà, che non quella del neorealismo (pur sentendone ancora forti le motivazioni ideologiche); secondariamente, è importante distinguere che quando Pasolini parla di realismo intende generalmente il concetto mimetico del linguaggio quale segno, ovvero la possibilità di annullare la "dif-ferenza" (Derrida 2006, 44) tra segno e realtà. Per il regista, infatti, l'"im-segno" (l'immagine-segno), teorizzato nel saggio del 1965, "Il "cinema di poesia"" (Pasolini 1999: 1, 1463), costituiva la massima espressione mimetica dell'esistenza. A proposito di cinema pasoliniano, è dunque importante distinguere l'aspetto linguistico-semiologico da quello della rappresentazione.

Riguardo al più generale contributo di Pasolini al dibattito sul realismo negli anni '50, credo sia utile partire dall'affermazione di Vighi quando precisa che se è vero che la nozione di realismo mette Pasolini "almeno nominalmente a contatto con la cultura del suo tempo" (Vighi 2001, 128), essa viene posta dall'autore soprattutto nei termini di un antinominalismo che mette in discussione il concetto stesso di rappresentazione della realtà e, nella fattispecie, il rapporto tra segni e cose. È dunque importante precisare che il rapporto di Pasolini con le categorie di realismo e neorealismo è analogo a quello che Vighi descrive a proposito dell'ideologia, sottolineando che l'originalità di Pasolini sta nel "concepire il termine ideologia come 'crisi e ricerca di ideologia', come 'tensione ideologizzante', piuttosto che,

come comunemente inteso, ‘coagulo autonomo di principi e idee’ (Vighi 2001, 181). Allo stesso modo, credo che il realismo di Pasolini debba essere interpretato come ‘crisi e ricerca di realismo’ e come ‘tensione ideologizzante’ verso la realtà, piuttosto che come categoria ideologica pre-determinata, ovvero ‘coagulo autonomo di principi e idee’.

Come emergerà nella seconda parte di questa tesi, per l’autore anche la nozione di realismo è infatti un prodotto culturale, che, come specificò Sanguineti in *Ideologia e linguaggio* (1965), corrisponde a “quel cerchio di impoetiche realtà, o presunte tali, di volta in volta diverse, di fronte a cui, esclusivamente, altre realtà hanno modo, dialetticamente, di istituirsi come poetiche” (Sanguineti 2001, 13). L’idea di realismo dipende dunque da quella fetta di realtà che si decide di esprimere e quella che si decide di considerare ‘impoetica’ e dunque di escludere. E a conferma, ancora una volta, del carattere contraddittorio della sua poetica, per Pasolini, realismo voleva dire sempre esprimere la realtà esclusa.

PARTE II

Capitolo 3

FORME DI DANTISMO ED ANTIPETRARCHISMO NELLA POETICA PASOLINIANA DEGLI ANNI '40

L'influenza di Contini sulla formazione linguistica di Pasolini ebbe inizio ben prima degli anni '50 ed in particolare nel 1943, quando il critico pubblicò sul *Corriere del Ticino* la sua recensione di *Poesie a Casarsa* dal titolo "Al limite della poesia dialettale". Tale testo non solo pose le basi per un sodalizio intellettuale tra i due autori che durò per anni, ma fu determinante per Pasolini, in quanto lo avvicinò al modello linguistico dantesco. In questo capitolo prenderò in considerazione in che modo nella sua recensione Contini suggerì implicitamente a Pasolini una reinterpretazione etica del suo dialetto casarsese alla luce del 'volgare illustre' di Dante, a cui Pasolini si ispirò conseguentemente per motivare l'attività della scuola poetica dell'"Academiuta de lengua furlana" fondata nel 1945, ma strategicamente retrodatata da Pasolini al 1942, e delle riviste friulane (*Stroligut di cà da l'aga*, *Il stroligut*, *Quaderno romanzo*). L'influenza linguistica di Contini e dell'esempio dantesco è poi rinvenibile in quella ricerca di oggettività e sperimentalismo plurilinguista che caratterizzò la riflessione poetica pasoliniana dal 1943. Passerò dunque ad analizzare, attraverso alcuni esempi tratti dalla saggistica ed articolistica pasoliniana di quegli anni, il progressivo avvicinamento dell'autore ad un certo realismo sperimentale di matrice dantesca sull'esempio del Pascoli ed il suo conseguente allontanamento dal petrarchismo di certa cultura astratta e metafisica del romanticismo ed ermetismo.

3.1 “Al limite della poesia dialettale”: l’esempio del ‘volgare illustre’ di Dante nella recensione continiana di *Poesie a Casarsa*

Semberebbe un autore dialettale, a prima vista, questo Pier Paolo Pasolini [...] E tuttavia, se si ha indulgenza al gusto degli estremi e alla sensibilità del limite, in questo fascicoletto si scorgerà la prima accessione della letteratura “dialettale” all’aura della poesia d’oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell’attributo”.

[...]

L’esperienza di Pasolini si svolge invece sopra un tendenzialmente pari livello linguistico. E gli facciamo il massimo degli onori in nostro potere se non gli attribuiamo la lettura (ideal, s’intende), non diciamo dello Zorutti, ma neppure del Colloredo, meno ameno di quel che si creda (per quanto preferito al D’Annunzio d’un elogio della sua parlatura nativa, “concisa e aguzza, acre e venusta”), e nemmeno delle villotte (della villotta, celebra sempre il D’Annunzio, in tono per haikai, “breve come il dardo e come il fiore, breve come il bacio e come il morso, come il singhiozzo e come il sorriso”), non insomma dei testi di fiancheggiamento linguistico, anche se eventualmente popolare; bensì delle (troppo esigue) tracce del trovadorismo cividalese, dove quei bravi anonimi intendono porsi all’altezza dei giullari di Provenza, dei notai meridionali, del Minnesang, austrobavarese. Parità, giovi ripetere, di condizioni; volgare illustre (Contini 2000, 54-5).

A meno di un anno dalla pubblicazione di *Poesie a Casarsa* (1942) usciva su *Il corriere del Ticino* la prima e più importante recensione della raccolta, quella di Gianfranco Contini. La lettura continiana riuscì strategicamente a far convenire la raccolta pasoliniana, nata con pura finalità estetica e di chiara impronta simbolista e decadente, entro il programma di un nuovo sperimentalismo linguistico vernacolare che in qualche modo divenne il pretesto per difendere la causa della diversità linguistica locale in poesia contro la tendenza fascista all’omologazione. Contini intravide in quelle tracce di ‘trovadorismo cividalese’ del dialetto casarsese di Pasolini la potenzialità a diventare, sull’esempio del ‘volgare illustre’ di Dante, una vera e propria lingua sancita dall’uso letterario. Intuizione che venne colta dall’autore di *Poesie a Casarsa*, il quale dalla prima edizione del 1942 all’edizione de *La Meglio gioventù* del 1954 mutò idea sulla sua stessa poesia riscoprendo nel linguaggio puro e assoluto della prima raccolta l’ambizione ad uno sperimentalismo linguistico di matrice dantesca.

La critica non ha finora dato importanza al legame suggerito da Contini tra la lirica friulana di Pasolini e il ‘volgare illustre’ di Dante. La tendenza è stata piuttosto quella di categorizzare

la prima procedendo innanzitutto per esclusione, per cui si è subito verificata la sua non appartenenza ad un modello di verismo regionale ottocentesco o ad un'operazione mimetica legata al culto delle 'piccole patrie' e confermata la sua parentela con una "cultura nettamente simbolista" (Brevini 1979, 400-1; Cadel 2002, 10; Tricomi 2005, 15). Il ruolo di cerniera operato da Contini tra l'operazione linguistica pasoliniana e quella dantesca è invece fondamentale per capire, da un lato in che modo a partire da *Poesie a Casarsa* Pasolini abbia iniziato a concepire il casarsese quale potenziale lingua di una comunità locale sulla scia dei 'volgari illustri'; dall'altro come si sia allontanato da un certo monolinguismo per affermarsi invece progressivamente come poeta plurlinguista e sperimentale.

La chiave di lettura per interpretare il ruolo di Contini sta dunque in quella definizione di 'volgare illustre', alla cui tradizione il critico rimanda per definire la raccolta pasoliniana. Per quanto possa sembrare un dettaglio marginale, il riferimento non è affatto casuale. È certamente difficile sapere quale fosse il significato attribuito da Contini alla definizione di 'volgare illustre' utilizzata per descrivere l'opera pasoliniana. Nello stesso *De vulgari eloquentia* Dante pare contraddirsi identificando il volgare illustre prima (libro I) con il *vulgare latium* usato dai *doctores illustres*, poi (libro II) con la lingua letteraria di uno stile in particolare, il sommo (Mengaldo 1978, 81-2; Barański 1996, 67-8). È inoltre improbabile che Contini volesse, seppur marginalmente, entrare nel merito della questione sul volgare illustre in tale sede. Più convincente è invece l'ipotesi che il critico accettasse di buon grado la natura letteraria del casarsese di Pasolini (di fatto creato con il dizionario del Pirona) o, comunque, poco si ponesse il problema.²⁶

²⁶ Mengaldo sottolinea lo stesso atteggiamento in Dante quando afferma: "Porsi il problema se per lui il volgare illustre sia *ex origine* una lingua letteraria o no mi pare a questo punto non più che una *querelle* terminologica, perché un problema di genesi è esattamente quello che Dante, a differenza di come procederemmo noi, non pone (Mengaldo 1978, 84).

Quello che fece Contini – prima ancora che Pasolini – fu modificare in profondità, sulla scorta dell'esempio dantesco, l'attributo 'dialettale' nel contesto culturale degli anni '40 riconoscendo in primo luogo lo *status* di lingua ad un dialetto che in qualche modo richiamava sul piano stilistico quello sublime al quale Dante associava il volgare illustre; in secondo luogo, sostenendo così la causa delle lingue minoritarie. La modificazione dell'attributo 'dialettale' nella recensione continiana ruotava di fatto intorno a tre concetti-chiave: la traducibilità della lingua, il suo formalismo e l'espressività.

Nel primo caso, contrariamente a Pasolini che insisteva sull'intraducibilità della lingua, Contini ne sottolineava l'interna traducibilità, tipico carattere della lingua:

Pasolini insiste sull'intraducibilità, tipico carattere dialettale, mentre non s'è fatto che sottolineare l'interna traducibilità della lingua. Altro che sfumature sottratte alla parola corrente! Pasolini è in quella sua lingua conclusa, sistematica, quasi marmorea che s'affranca senza lotta dai ritmi canonici delle abitudini paesane; e gli consente un descrittivismo semmai di linea e non di colore (*Il nini muàrt, L'ingannata*), fino al pregevole quasi-parnassianismo di *Per il "David" di Manzù* (Contini 2000, 55).

Riguardo al formalismo, il critico evidenziava poi nella recensione la natura "conclusa, sistematica, quasi marmorea" della lingua poetica pasoliniana, che a suo parere si affrancava senza lotta "dai ritmi canonici delle abitudine paesane" (Contini 2000, 55). Rispetto a quella tradizione poetica friulana identificata in figure quali lo Zorutti o il Colloredo, la lingua poetica di Pasolini si emancipava dunque dal facile bozzettismo o caratterizzazione folkloristica e popolare. Presentava infatti caratteri che la avvicinavano piuttosto alla tradizione simbolista d'oltralpe in lingua e si distingueva per una "verginità espressività" (Mengaldo 1983, 139) ed una ricerca di immagini e suoni inconsueti. Non a caso, Pasolini avrebbe definito la ricerca linguistica di *Poesie a Casarsa* come "il gusto di una ricerca arcaica" (Pasolini 1999: 2, 1411), rifacendosi così ad uno dei grandi miti della poesia simbolista: "ricerca di una lingua pura, vergine di ogni consumo ed elaborazione letteraria,

attinta nel suo stato nascente dentro la grande selva delle lingue nate dal latino volgare: barbarica e cristiana” (Naldini 1999, LIX).

Se da un lato la lirica pasoliniana non era immune dalle atmosfere diafane ed eteree della tradizione romantico-decadente, essa sembrava però tendere verso un certo sperimentalismo linguistico ed una ricerca di concretezza nell’immagine poetica. Ecco allora, come fa notare Contini, che il “rimpianto narcissico” che domina tutta la raccolta, veniva associato alle immagini concrete dei crepuscoli e delle intemperie di “quella terra leggendariamente serale e pluviale” (Contini 2000, 53) che è il Friuli.

Oltre a modificare radicalmente l’attributo ‘dialettale’, Contini compiva indirettamente anche un’operazione politica uguale e contraria rispetto a Dante: se con il ‘volgare illustre’ Dante mirava all’unificazione linguistica su base letteraria contro i municipalismi (*reductio ad unum*), veniva ora perseguito il percorso opposto: dall’*unum*, corrispondente alla lingua italiana letteraria tradizionale e alla tendenza fascista antivernacolare, si cercava di riscoprire in poesia la diversità linguistica dei dialetti. L’articolo di Contini sollevava infatti la questione dell’unità linguistica come indizio di una preistoria culturale e giuridica di una regione, che solo una “coscienza letteraria” poteva portare allo stato di storia (Contini 2000, 54). Non si può dunque sottovalutare il valore ideologico di tale operazione in un periodo in cui il regime fascista osteggiava i particolarismi locali e le realtà dialettali.

Pasolini colse sia l’uno che l’altro aspetto della lezione continiana della recensione, come dimostra il fatto che quest’ultima coincise con il passaggio da una prima ad una seconda fase del periodo friulano dell’autore e nella fattispecie da una concezione puramente estetica del dialetto casarsese di ‘ca’ da l’aga’, di ‘favella inventata’, linguaggio iperletterario fine a sé stesso, che sta dietro alle prime poesie, ad una nuova consapevolezza linguistica, che in termini generali si può ascrivere ad una più matura volontà poetica di espressionismo

sperimentale. Come verrà analizzato nel paragrafo 3.3, non sorprende dunque che in questa fase Pasolini trovò ispirazione proprio nel modello lirico contemporaneo più vicino a Dante, il Pascoli sperimentale e plurilinguista di *Myrica*. La recensione dell'illustre critico segna poi quello che Brevini definisce l'inizio della seconda fase all'interno della scelta dialettale pasoliniana, ovvero dove il friulano di ca da l'aga si lega al discorso delle "piccole patrie" (Pasolini 1999: 1, 74) e viene impiegato per contribuire al rafforzamento dell'identità locale.²⁷

Sia l'una che l'altra inversione di tendenza sono documentate negli articoli delle riviste friulane di quegli anni – un esempio è "Dalla lingua al friulano" in *Ce fastu?* (1947) –, in cui Pasolini fa chiaramente sue le motivazioni di Contini sulla traducibilità del casarsese (Pasolini 1999: 1, 282-5). Ma ancora più schiacciante è la prova della Nota all'edizione de *La Meglio gioventù* del 1954, in cui è evidente, a distanza di anni, il tentativo di Pasolini di riscattarsi dalla concezione dello stile puro ed assoluto della prima raccolta per sperimentare una lingua più realistica (Pasolini 1999a: 1, 171). La critica ha sì riconosciuto il ruolo svolto da Contini e Pascoli in questo passaggio dalla tradizione ermetica ad un certo espressionismo sperimentale. Anche recentemente, Tricomi ha giustamente messo in rilievo il ruolo del magistero continiano e pascoliano nel periodo friulano e l'assunzione di quest'ultimo a modello di uno stile sperimentale e pluringuista (Tricomi 2005, 15-25) fino all'affrancamento dallo stesso Pascoli nell'omonimo saggio di *Officina* del 1956. Tuttavia, per quanto sia il ripensamento del dialetto in lingua, sia l'espressionismo sperimentale di quegli anni fossero di fatto operazioni effettuate in nome di un certo dantismo, il ruolo chiave di quest'ultimo è perlopiù rimasto nell'ombra. È invece fondamentale sottolineare che Contini fu certamente il padre spirituale dell'attività legata all'"Academiuta de lengua furlana", come l'autore stesso

²⁷ Cfr. l'articolo "Academiuta di lenga furlana" ne *Il Stroligut* del 1 agosto 1945, ora in Pasolini 1999: 1, 74-6.

affermerà nella “Presentazione dell’ultimo “Stroligut””, pubblicato su *Libertà* il 26 maggio 1946. A tale proposito riferendosi a *Il Stroligut* dirà:

Centro ideale del quaderno sono le esemplari pagine del Contini; pubblicate nel '43 sul *Corriere Ticinese* per le mie *Poesie a Casarsa*, esse rappresentano tuttora, a più di tre anni di distanza l’ideale prefazione – e una sorgente inesauribile di idee – per il nostro lavoro poetico in friulano. Con estremo nitore vi è indicato il limite tra dialetto e non dialetto; e a questo serrato discorso fanno quasi da sfondo gli spietati scorci dello squallido paesaggio della letteratura friulana (Pasolini 1999: 1, 165).

Ma è allo stesso tempo evidente il legame che Pasolini riscopre con la cultura linguistica dantesca, come dimostrato da alcune dichiarazioni dell’*Academiuta*. Come Pasolini scrisse ne *Il Stroligut* del 1 agosto 1945, la riscoperta del vernacolo si rifaceva a radici molto più profonde di quelle della tradizione dialettale degli ultimi secoli. Essa intendeva recuperare la lezione della cultura romanza del Trecento, ma per proseguire, rinnovandola, quella della letteratura francese ed italiana del suo tempo:

La nostra vera tradizione, dunque, andremo a cercarla là dove la storia sconsolante del Friuli l’ha disseccata, cioè il Trecento. Quivi troveremo poco friulano, ma tutta una tradizione romanza, donde doveva nascere quella friulana, e che invece è rimasta sterile. Infine, la tradizione che naturalmente dovremo proseguire si trova nell’odierna letteratura francese ed italiana, che pare giunta ad un punto di estrema consumazione di quelle lingue; mentre la nostra può ancora contare su tutta la sua rustica e cristiana purezza (Pasolini 1999: 1, 75).

A conferma di tale indizio, un anno prima, in uno degli scritti più rappresentativi de *Il Stroligut*, “Dialet, lenga e stil” (aprile 1944) Pasolini puntualizzava la differenza tra lingua e dialetto ricordando quella tra italiano e latino dei tempi di Dante sentendosi continuatore di quella tradizione di scrittori e poeti che, secondo la sua interpretazione, alla lingua istituzionale avevano preferito il dialetto per sfogare con più sincerità e vivacità i loro affetti. Se Dante e Petrarca scelsero di scrivere la loro opera attraverso quello che ai tempi era solo un dialetto, il dialetto toscano rifiutando il latino, così Pasolini sceglieva il friulano rifiutando l’italiano istituzionale. E così come il dialetto di Dante e Petrarca un poco per volta diventò

lingua e sostituì il latino; allo stesso modo, Pasolini si sarebbe proposto di trasformare il dialetto friulano in lingua:

Il Latino era insomma come adesso è per noi l'Italiano, e l'Italiano (con il Francese, lo Spagnolo, il Portoghese), era un dialetto del Latino, come adesso per noi, l'Emiliano, il Siciliano, il Lombardo...sono dialetti dell'italiano. Ma ecco che saltano fuori, in Toscana, scrittori e poeti che vogliono sfogare con più sincerità e vivacità i loro affetti, e in modo che tutti li capiscano: e così si mettono a scrivere nel loro dialetto toscano. In dialetto toscano Dante scrive la sua *Divina Commedia*, in dialetto toscano Petrarca scrive le sue poesie, e così quel dialetto un poco per volta diventa lingua e sostituisce il Latino. E siccome tutti gli altri dialetti italiani non danno né documenti scritti né poeti, la lingua toscana si impone su tutti e diventa lingua italiana (Pasolini 1999: 1, 65).

In particolare, il riferimento al modello dantesco in *Dialet, lenga e stil* risulta in più punti e pare ritrovare nell'esempio di Dante soprattutto la ragione della *naturalitas* della lingua. Innanzitutto, Pasolini sembra riprendere, a proposito del volgare, la definizione data nel *De vulgari eloquentia*: *vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus* (Alighieri 2000, 2), che Pasolini esprime in questi termini:

Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i bambini di questi posti succhiano dal seno delle loro madri quel dialetto, e quando diventano uomini glielo insegnano anche loro ai propri figlioletti (Pasolini 1999: 1, 64).

I richiami pasoliniani alla tradizione linguistica del Trecento e, più in particolare, all'attività linguistica di Dante, sembrano confermare il riuscito tentativo di Contini di far convenire la lirica del giovane Pasolini nell'ambito di una nuova ondata di 'volgari illustri'. In generale, l'attività linguistica di Pasolini in quegli anni fu enormemente incentivata da Contini, che direttamente attraverso la sua consulenza epistolare, indirettamente attraverso i suoi saggi, rimase un costante punto di riferimento culturale del periodo friulano e fonte di

ispirazione per la sperimentazione di forme e strategie espressive che mescolavano letteratura popolare, provenzale, medievale e moderna.²⁸ Un metodo di lavoro che, come è stato già rilevato, curiosamente era simile alla concezione dantesca di stile come ‘prova locale’. Il grande merito del poeta delle *Rime* era proprio quella “latitudine di possibilità tecniche e di gusto” (Contini 1995, LV), che lui attingeva da esperienze poetiche precedenti, togliendogli la loro finalità intrinseca per usufruirle come elementi dell’esperienza nuova.

Venendo dunque alle conclusioni di questa prima parte, è stato importante sottolineare come nel ripensamento di *Poesie a Casarsa*, nell’istituzionalizzazione del casarsese attraverso l’uso letterario e nel progressivo avvicinamento ad una poesia plurilinguista e sperimentale durante gli anni ’40 in Pasolini fossero già presenti tracce di un certo dantismo di impronta continiana. Le sezioni successive di questo capitolo affronteranno in particolare quest’ultimo aspetto, ovvero l’affermazione nell’autore di un canone plurilinguista e sperimentale, mettendo in evidenza come nelle riflessioni critiche che seguirono il 1943, soprattutto quelle legate alla lirica pascoliana, prendesse forma un certo antipetrarchismo come opposizione ad uno stile assoluto e monolingua.

²⁸ Il carteggio tra Contini e Pasolini dal 1946 in poi mostra come spesso il tema delle comunicazioni tra i due fossero proprio consigli bibliografici sulle realtà letterarie dialettali, sovente accompagnati dall’invio di antologie o libri: “Egregio Sig. Contini, [...] Ho ricevuto e in gran parte già letto l’antologia catalana inviata da Carles Cardó; una cosa stupenda. È stato per me un affollarsi di fantasmi dimenticati, un ritorno alle fonti...Una lingua e una civiltà sconosciute hanno fatto in modo che ricordassi il senso di certi termini poetici, che mi erano divenuti troppo famigliari. Ho avuto anche tra le mani in questi giorni una ventina di numeri del “Fògl ladin”; vi ho letto dei versi alquanto mediocri. A Roma è uscito il primo numero di una “Italia dialettale” (l’ha visto?), che difficilmente avrebbe potuto essere più pedestre. Ah, temo che Falqui abbia ragione di diffidare dei dialetti (Pasolini 1986, 252).

3.2 Prime distanze dal 'Novecentismo'

È vero che il mio primo libro, uscito nel '42, è stato un libro di poesie. Ed è anche vero, che ho cominciato a scrivere poesie a sette anni d'età, in seconda elementare (ho sotto gli occhi, lucido, quel quadernetto a righe, con la mia mano che scrive i primi versi – parole “elette” per stile sublimis: verzura, rosignolo...), ma, chissà perché, quando penso, indistintamente, agli inizi della mia carriera letteraria, penso a me come a uno che «proviene dalla critica». Forse perché agli albori degli anni Quaranta, appunto, il mio maggiore entusiasmo – che del resto era poetico – lo dedicavo agli studi di filologia romanza e alla storia dell'arte (la memorabile serie di lezioni di Roberto Longhi su Masaccio) (Pasolini 1999: 2, 2768).²⁹

A conferma della rinnovata coscienza linguistica di Pasolini dopo *Poesie a Casarsa*, è interessante rilevare il fatto che già dal 1943 Pasolini iniziasse a distanziarsi, almeno sul fronte critico, da una nozione di ‘poesia pura’ e di stile assoluto, tipici tratti del petrarchismo, in direzione di una poesia realistico-oggettiva di matrice dantesca. Si dovranno aspettare gli anni '50 per una matura coscienza etico-politica delle implicazioni di tale realismo, ma si può certamente distinguere un rapporto di continuità tra queste posizioni critiche verso la cultura ermetica e decadente, da un lato e dall'altro la polemica pasoliniana nei confronti del decadentismo, 'Novecentismo' ed ermetismo dei tempi di *Passione e ideologia*. A tale proposito, l'articolistica pasoliniana degli anni '40, legata in particolare alla sua attività editoriale presso *Il Setaccio* e *Architrave*, ma anche alla sua collaborazione con vari quotidiani e riviste, è particolarmente indicativa, forse più della sua poesia, di come Pasolini stesse elaborando in quegli anni la tradizione letteraria del passato e gli stimoli culturali del presente in direzione di un suo personale antipetrarchismo.

Rispetto alla corrente letteraria che meglio rappresentava il petrarchismo di quegli anni, ovvero l'ermetismo, Pasolini non condivideva la rigida convinzione che la poesia fosse Come specificano Bellini/Mazzoni, nel 1938, in quello che sarebbe diventato il manifesto della cultura ermetica, “Letteratura come vita”, pubblicato sulla rivista letteraria *Frontespizio*,

²⁹ Cfr. “Si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*?”, ne *L'illustrazione italiana*, LXXXIX, gennaio 1962, ora in Pasolini 1999: 2, 2768-70.

Carlo Bo sottolineava la ‘realtà ontologica’ della poesia, estranea alla storia e al tempo – “rifiutiamo una letteratura come illustrazione di consuetudini e di costumi comuni, aggiogati al tempo” – suggerendo che l’‘Uomo’ andasse inteso nella sua essenza spirituale, non sottoposto alle mutazioni sociali (Bellini/Mazzoni 1990, 1013).

Se *Poesie a Casarsa* può ancora considerarsi in qualche modo parte di questa cultura, il distacco di Pasolini da questa posizione è evidente in un articolo che scrisse per *Il Setaccio* nel 1943, “*Commento a un’antologia di Lirici Nuovi*”. L’introduzione dell’articolo anticipa infatti un allontanamento dall’ermetismo che gli sembra ormai inevitabile – “non sarà certo la nostra generazione ad interrompere l’uso di ribellarsi alla precedente” (Pasolini 1999: 1, 40). Di fatto Pasolini prendeva le distanze da una certa nozione di ‘lirica’ descritta nell’antologia *Lirici nuovi*, curata da uno dei massimi critici e sostenitori dell’ermetismo, Luciano Anceschi. L’autore non condivideva affatto il principio, cui la dichiarazione di poetica di Anceschi si ispirava, che ‘la storia del cuore dell’uomo’, quale oggetto assoluto della poesia, non potesse essere ‘attuale’, ossia legarsi al dato concreto dell’esistenza e della storia. Secondo la definizione di Anceschi, nella lirica la parola fruiva di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giungeva quasi al limite dell’annullamento. Essa aveva un uso particolare nel dare prevalenza al libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entravano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici. E si trattava per Pasolini di una dichiarazione ancora più preoccupante, in quanto si presentava come una delle nozioni più acquisite, risolte e serene della critica (Pasolini 1999: 1, 42). La nozione di ‘lirica inattuale’ data dall’Anceschi rispecchiava in realtà una concezione del fare poetico ed intellettuale come astrazione ed astensione dalla partecipazione alla vita storica (la linea dell’*assenza*) a cui Pasolini si sentiva sempre più estraneo. Pertanto, contro l’aspetto letterario

e distaccato dall'umano della lirica descritta da Anceschi, Pasolini prendeva, sulla scorta dell'esempio dantesco, le difese di una poesia legata alla realtà, dove la parola esprimesse la straordinaria potenza di vita (Pasolini 1999: 1, 45).

Su un piano estetico la concezione che il linguaggio poetico dovesse 'aderire' alla realtà fisica emergeva già un paio di anni prima da un articolo dal titolo "Da "A. Soffici o della divulgazione", primo per ordine cronologico nella raccolta *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (1999), scritto dall'autore non ancora ventenne nel 1941. Pasolini non risparmia critiche contro *Giornale di bordo*, tacciando sia l'autore, Ardengo Soffici (1879-1964), uno dei massimi poeti-pittori futuristi, che l'opera (il taccuino) di 'antipoetico': "la poesia di un uomo che non ha mai indovinato cosa sia la poesia" (Pasolini 1999: 1, 6). Ciò che è determinante nell'espressione poetica per Pasolini è il cosiddetto 'fenomeno sincerità', che egli descrive come un'aderenza allo stesso tempo dell'autore verso l'ispirazione lirica e dell'ispirazione lirica verso il linguaggio. In Soffici, invece, è ritrovabile quella che definisce "un'inaderenza tra linguaggio e rappresentazione, derivante dall'indulgere della sua ispirazione alle varie possibilità del primo o della seconda" (Pasolini 1999: 1, 7).

A *Giornale di bordo* Pasolini sembra così decisamente prediligere le pagine di *Arlecchino*, nelle quali il Soffici letterato e il Soffici pittore si confondono. Non è difficile dunque indovinare che la poesia che Pasolini elegge in quel periodo è una poesia che sfugge dall'artificio del concettuale e dell'astratto alla ricerca, invece, di un contatto quasi fisico con la realtà; una poesia in cui "l'anima dell'autore sembra essersi trasformata in terra, alberi, colli, nebbia, tronchi, fiori, senza – si direbbe – alcun residuo umano" (Pasolini 1999: 1, 11).

Una poesia mimetica, dunque, dove il sentimento del poeta è

un passivo ed amoroso aderire alla bellezza della Natura, che si svolge senza voce, anzi senza passione, ma con un lento e gioioso processo di oggettivazione del sentimento in realtà naturale, e di questa in scrittura (Pasolini 1999: 1, 11).

Lo stesso pensiero è ribadito in un articolo di un anno dopo dal titolo “Collezioni letterarie”, pubblicato su *Il Setaccio* il 2 dicembre 1942, nel quale l’autore recensisce la raccolta poetica di “Letteratura” dell’edizione di Parenti. Pasolini ci offre qui una sua definizione di ‘poesia pura’ a proposito di Giotto quando parla di “quieta adeguazione *del suo cuore al suo linguaggio*: una freschezza che è pura in quanto tale e, con conseguente estrema naturalezza si ritrova nel dialetto” (Pasolini 1999: 1, 27).³⁰ Il concetto di ‘adeguazione’, che così fortemente richiama quello di ‘aderenza’ usato per Soffici, diventa, per rimando, più chiaro quando, a proposito del Ghiselli, Pasolini descrive la ‘vera poesia’ in questi termini:

i suoi versi anelano con la propria forza impacciata e gentile, all’estrema fatica con cui la coscienza, l’esperienza e l’idea della vita diventano semplicemente la vita, e la poesia uno specchio di cose create, un oggetto (A. Gatto) (Pasolini 1999: 1, 29).

Per quanto ancora lontani da quel realismo linguistico a cui Pasolini si ispirerà negli anni ’50, in questi due articoli troviamo già traccia di quella che sarà la volontà poetica di Pasolini negli anni successivi, vale a dire un’‘aderenza’ o ‘mimesis’ di scrittura e realtà sensibile, come se il segno dovesse trasformarsi idealmente nella cosa rappresentata. Se per Pasolini questa era poesia, l’impoeticità, secondo l’autore risiedeva in un’‘inaderenza’, in una non-mimesis, tra sentimento e rappresentazione e tra rappresentazione e linguaggio. Come viene precisato in “Collezioni letterarie”, questo poteva accadere se il cuore urgeva troppo nella poesia e ne intorbidava il linguaggio, o se dominava l’eccessiva malizia dei riferimenti letterari nel linguaggio (Pasolini 1999: 1, 28).

Nel primo Pasolini possiamo così già percepire l’impronta di quel concetto mimetico dello stile, che negli anni a venire sarebbe diventato un’ossessione per l’omologia tra forma e

³⁰ Il corsivo della citazione è di Pasolini. Valga lo stesso per tutte le altre citazioni della tesi, se non altrimenti indicato.

contenuto. In questa impostazione si può scorgere una certa influenza dell'estetica crociana, che si fa particolarmente evidente nel concetto di identificazione tra intuizione ed espressione e tra poesia e linguaggio, che Pasolini traduce nei concetti di 'aderenza' o 'adeguazione' dei primi ai secondi. In particolare, ciò che lasciò una traccia indelebile nella visione estetica pasoliniana è una concezione dicotomica dell'atto poetico (ispirazione-espressione), che porterà sempre Pasolini, come critico, a ricercare una corrispondenza tra contenuto e forma e a voler indagare il mistero dell'unità poetica.

Alcuni anni dopo Pasolini avrebbe assunto una posizione critica anche rispetto a certa poesia dei simbolisti francesi, ed in particolare di Rimbaud, che così significativi erano stati per la prima poesia pasoliniana. Egli non apprezzava più quelle immagini vaghe ed indefinite di alcune poesie rimbaudiane, che richiamavano appunto una dimensione soprannaturale fine a sé stessa. Secondo l'autore, infatti, l'irrazionalità, che avrebbe anche chiamato 'sentimento estetico' o 'ispirazione', doveva essere indiscutibilmente l'origine dell'atto poetico, ma per approdare all'*hic et nunc* della realtà fisica, non rimanere sospesa in un mondo metafisico. Questa riflessione è argomentata in un articolo dal titolo "Penso ai mondi metafisici...", che Pasolini pubblicò sulla rivista *Libertà* il 17 marzo 1946. In questo scritto l'autore non esita a ribadire il valore assoluto del sentimento irrazionale in poesia, intendendo quel sentimento estetico, che a proposito del Pascoli un anno prima aveva anche definito 'stato spirituale' o 'stato poetico' (Pasolini 1999: 1, 40-148). Senza ispirazione la poesia si riduceva, secondo l'autore, ad un esercizio dei sensi e dell'intelligenza, livello ben al di sotto del ruolo poetico. Come affermò nell'articolo: "Io credo che qualsiasi altra specie di impegno nei confronti della forma, del linguaggio poetico, appartenga ad un'attività inferiore del poeta" (Pasolini 1999: 1, 149). Se da un lato riconosceva, quindi, massimo valore all'irrazionalità poetica, allo stesso

tempo, però, metteva in guardia contro il rischio di lasciare la parola vagare per ‘mondi metafisici’ senza ancorarla al dato concreto e sensibile dell’esperienza individuale del poeta:

Penso ai mondi metafisici che costruisce la parola in Mallarmé, in Rimbaud. Ma sono mondi assoluti all’inizio della ricerca; in quanto ai risultati definitivi potrebbero essere sempre altri. Il mondo che ha da costruire la parola è questo in cui ora sono vivo. La diversità è lieve tra il mondo di un uomo e il mondo di un altro uomo, ma è appunto più difficile costruire un mondo a un passo dalla realtà che negli spazi metafisici (Pasolini 1999: 1, 150).

A quest’altezza la realtà storica e sensibile era diventata dunque un dato imprescindibile del fare poetico pasoliniano, così come imprescindibile era la ‘disponibilità d’amore’, motore di tale operazione. Quella che di lì a pochi anni sarebbe stato definito ‘amore incondizionato per la realtà’ era ora indicata come quella ‘disponibilità d’amore’ diversa da persona a persona, che lega l’uomo al mondo e lo porta a creare un mondo diverso da uomo a uomo. Per Pasolini, il fine della poesia non era altro che “esprimere questa leggera, ma capitale diversità di affetto” (Pasolini 1999: 1, 151).

In questa necessità di oggettivare l’ispirazione ed il sentimento poetico nell’immagine concreta dell’esistenza fisica e storica, non è forse allora riconoscibile l’esempio dantesco dell’Introduzione alle *Rime*, vale a dire quella ricerca di un rapporto plastico tra parole e cose che subentra a quelle immagini vaghe ed indistinte della visione? Prima ancora di diventare un fatto etico, come vedremo più avanti, si è certamente trattato di un gusto estetico, come si evince dai primi articoli considerati, che Pasolini sviluppa negli anni universitari, influenzato da quella cultura visiva sviluppata con uno dei principali maestri del tempo, Roberto Longhi.³¹ L’autore sembra infatti prendere chiaramente le distanze dal canone monolingustico, complesso e mediato del Petrarca per seguire l’esempio di quello

³¹ Occorre ricordare che Pasolini propose a Longhi due temi per la tesi di laurea. Pasolini riuscirà ad abbozzarne solo i primi capitoli, ma perduto il manoscritto durante i convulsi gironi dell’armistizio dell’otto settembre del ’43, vi rinuncerà e opererà per una tesi sul Pascoli con il Prof. Calcaterra.

sperimentalismo linguistico e di quel realismo dantesco, descritti nell'Introduzione alle *Rime* del 1939, che egli più di tutti riconosceva nel poeta di San Mauro.

3.3 Sulla linea dantesca attraverso il ‘realismo sperimentale’ di Pascoli

Come osserva il Contini in una sua stupenda descrizione (orale, purtroppo) della poesia pascoliana, il grande desiderio irrealizzato del Pascoli era di “evadere” compiutamente, dalla lingua maggiore da lui già ridotta a minore, verso il dialetto [...] Una evasione verso una lingua reale viva (polemica rispetto alla fossilizzazione letteraria dell’italiano), e insieme assoluta, quasi inventata (Pasolini 1999: 1, 1012).³²

Il rapporto Pascoli-Pasolini è un fatto assai interessante per dimostrare come il giovane poeta friulano facesse uso del modello pascoliano come di un *trait d’union* tra una certa tradizione lirica italiana di matrice romantica e la cultura novecentesca sperimentale e realista a cui Pasolini, in particolare dal 1945, sentiva sempre più di appartenere; due filoni poetici che agli inizi degli anni ’50 sarebbero stati in parte ricondotti al noto paradigma di Contini che opponeva il canone petrarchesco a quello dantesco.³³ La lettura pasoliniana del Pascoli fu per Pasolini un modo per superare la sua cultura di provenienza, quella dell’ermetismo, che aveva fortemente caratterizzato *Poesie a Casarsa* (1942) in direzione di un linguaggio poetico più aderente alla realtà.

Quando nei suoi scritti Pasolini passa al vaglio l’opera di Pascoli, come nella citazione sopra riportata, è difficile distinguere se egli stia parlando del poeta di San Mauro o stia, piuttosto, facendo una riflessione su se stesso. L’analisi della lirica di Pascoli rivela, non a caso, la “personale ricerca stilistica ed esistenziale di Pasolini” piuttosto che quella del predecessore, tanto da assumere, come precisa la Titone, il valore, piuttosto che di un’analisi, di un’autoanalisi sulla funzione poetica (Titone 2003, 23). Com’è noto, le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio* sono un punto di riferimento costante durante la stagione friulana di Pasolini, ma anche il pretesto per sviluppare le soluzioni linguistiche del Pascoli in senso novecentesco. Ha, tuttavia, un senso parlare di influenza del modello pascoliano nell’opera di Pasolini o è

³² “La lingua della poesia”, *Passione e ideologia* (1956) Pasolini 1999: 1, 1012.

³³ È lo stesso Pasolini a confermare diversi anni dopo la collocazione di Pascoli su una certa linea dantesca. Si vedano a tale proposito, per esempio, “Poesia dialettale del Novecento. Il reame”, *Passione e ideologia*, ora in Pasolini 1999: 1, 716; “Pascoli”, in *Passione e ideologia*, ora in Pasolini 1999: 1, 997-1006.

più significativo considerare le analisi pasoliniane dell'opera del Pascoli come esempi di elaborazione della sua personale poetica? La mia scelta ricade sulla seconda opzione.

La prima importante occasione per una riflessione sulla lirica di Pascoli fu la tesi di laurea dell'autore, *Antologia della lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*, che Pasolini discusse il 26 novembre 1945 all'università di Bologna con il Prof. Carlo Calcaterra.³⁴ L'autore aveva confessato di sentirsi legato al Pascoli "quasi da una fraternità umana", in qualche modo già indicativa di un'affinità elettiva:

La sua lettura ha avuto sempre per me un valore di studio della tecnica della poesia, studio quasi privato e segreto, in cui tutte le mie facoltà critiche stavano all'erta tese quasi unicamente a cogliere gli effetti risolti in linguaggio, e a scartare quelli meramente autobiografici (Pasolini 1993a, 219).

A sei anni dall'Introduzione alle *Rime*, l'*Antologia* sembra risentire di una certa influenza teoretica di provenienza continiana. È nondimeno rilevante, com'è già stato detto, il fatto che solo un paio d'anni prima Contini avesse positivamente recensito *Poesie a Casarsa* su *Il Corriere del Ticino* (1943) diventando un punto di riferimento critico quasi assoluto per il giovane Pasolini. Nelle riflessioni sulla lirica pascoliana è infatti, riconoscibile quella stessa ricerca di oggettività, razionalità, sperimentalismo e senso del reale che guidano l'interpretazione continiana delle *Rime* in un percorso di esplorazione già orientato verso un canone di realismo dantesco.

Pasolini recuperava, innanzitutto, dal poeta di San Mauro il suo sperimentalismo linguistico, ovvero la sua capacità di operare in materia verbale inedita. Il poeta delle *Myricae* si distingueva, infatti, per essere riuscito a realizzare un allargamento lessicale nella lingua

³⁴ La tesi comprende uno studio sulla poesia di Pascoli (*Introduzione*) e un'antologia di testi commentati (*Antologia e commenti estetici*). L'*Introduzione* a sua volta è divisa in tre parti: *Parte prima*; *Parte seconda*; *Brevi chiarimenti sui testi di poesia*, dedicati rispettivamente a *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*, *Primi e Nuovi Poemetti*, *Poemi conviviali*, *Odi e Inni*, *Poemi Italici e Canzoni di Re Enzo*, con l'aggiunta dei *Poemi del Risorgimento*. La tesi di laurea di Pasolini è stata pubblicata postuma in Pasolini P.P. *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di Marco A. Bazzocchi, con un saggio di Marco A. Bazzocchi ed Ezio Raimondi, Torino: Einaudi, 1993. Essa è ora parte di Pasolini 1999: 1, 40-148.

della poesia incorporando vocaboli ed immagini inedite con le sue onomatopee, le parole fonosimboliche, i termini tecnici, dialettali o stranieri, rivolti ad ottenere la fisicità del linguaggio poetico. La lingua del Pascoli ‘minore’ era dunque una sorta di palestra per chi volesse misurarsi, come Pasolini, con soluzioni linguistiche extra-letterarie nella direzione del reale.

La lirica del Pascoli interessava Pasolini per un'altra ragione: egli sembrava trovare nell'estetismo pascoliano la chiave per risolvere il monismo idealistico crociano in una sorta di dualismo. Uno degli aspetti su cui poneva maggiore attenzione era infatti quell'eccezionale 'aderenza' tra l'esperienza pura della poesia ed il mondo sensibile, due dimensioni ontologiche a sé, che nel Pascoli, nota Pasolini, si incontrano nel segno magico della parola. Dall'analisi pasoliniana l'atto poetico del Pascoli risulta composto di due momenti distinti: da un lato, lo stato spirituale o poetico, che è, come precisa Pasolini, il platonico *furor poeticus*, in cui il poeta, ripiegato su sé stesso nel proprio 'deserto interiore', fa esperienza dell'infinità dello stato umano e del mistero della vita; dall'altro, il distacco, l'allontanamento da sé, che si traduce in quella che Pasolini definisce, utilizzando un'espressione simile a quella già incontrata nell'Introduzione alle *Rime*, 'oggettivazione del senso estetico' in immagine, e di questa in scrittura. L'essenza dello 'stato poetico' è per Pasolini una sorta di fase mistica, ascritta, in termini psicologici, nella sfera dell'inconscio ('l'infracosciente e il supercosciente'), seguita da un atto di coscienza:

Il momento in cui egli [Pascoli] raggiunge la poesia è il momento in cui egli ne è febbrilmente conscio, in cui è fuori dalla scrittura, in cui è preso unicamente dal desiderio della poesia (Pasolini 1999: 1, 100).

Per l'autore i momenti più fortunati della poesia pascoliana sono quelli in cui il poeta riesce a vincere la sua "ansia poetica" e oggettivare il senso estetico nella scrittura (Pasolini 1999: 1, 100).

L'enfasi è dunque attribuita a quell'eccezionalità e modernità del poeta di San Mauro nel rendere l'esperienza dello Spirito "accessibile e sensibile" (Pasolini 1999: 1, 104) per mezzo del 'particolare' concreto di un'immagine poetica, anche definito "l'effluvio poetico delle cose".³⁵ La parola è allora il punto di incontro tra poesia e mondo, che in quanto legame tra la dimensione irrazionale e soprannaturale della poesia e quella sensibile della realtà, acquisisce un valore conoscitivo. Per via simbolica essa permetteva, infatti, di "cogliere un dato prerazionale nella realtà empirica" (Vighi 2001, 44). Il passaggio dal misticismo all'estetismo, quest'ultimo inteso come attività poetica su un'ultima e unica realtà sensibile, vale a dire la parola, significava dunque, secondo Pasolini, ritrovare nel mezzo espressivo l'unica certezza nell'infinita incertezza in cui il poeta era immerso. Contro l'indifferenza dell'inconoscibile mondo la parola, in quanto 'sicuro dato empirico', assumeva nella sua 'salutare concretezza' il valore estremamente positivo di mezzo di conoscenza.

La novità del 'particolare', che distingueva il Pascoli dai classici e dai romantici, consisteva nell'aggirare la cosiddetta "difficoltà d'infinito" (Pasolini 1999: 1, 275) legando l'elemento metafisico ad un particolare visivo, fisico, attraverso la fisicità del linguaggio, in un'operazione che Pasolini riscopre simile, ma con funzione diversa, anche in Montale. In quella parte della tesi, pubblicata diversi anni dopo sulla rivista *Convivium*, con il titolo "Pascoli e Montale", l'autore mette in evidenza il filo conduttore che lega il linguaggio poetico dei due poeti riconoscendo il debito di quello montaliano verso il Pascoli: "In ambedue i casi la parola cercata per se stessa, elaborata, studiata, violata veniva infine a formare una specie di fitto velame disteso sopra il mondo reale (Pasolini 1999: 1, 275). Per Pascoli e Montale Pasolini conia la definizione di 'minori' con una particolare accezione, in quanto riducono le proporzioni del mondo a un oggetto, a un'occasione, in cui il mondo resta

³⁵ La definizione del 'particolare' come "l'effluvio poetico delle cose" è data in una parte della tesi, pubblicata separatamente come articolo ("Pascoli e Montale") della rivista *Convivium*, raccolta nuova, 1947, n.2, ora in Pasolini 1999: 1, 271-81.

riassunto. Durante questa operazione il linguaggio tende all'equivalenza col reale o a una riproduzione fisica del reale, ma mentre nel Pascoli si tratta di uno "sforzo epidermico verso un'onomatopea a volte esasperata", in Montale ad essere ricercata è l'aderenza con la natura (Pasolini 1999: 1, 276).

Il metodo contrastivo adottato da Pasolini in questa analisi del Pascoli mi sembra indicativo per capire in quale prospettiva l'autore stesse elaborando il modello pascoliano. Se in Pascoli egli riconosce il caposcuola di un certo realismo e sperimentalismo linguistico, è anche vero che distingue in lui i limiti di un'esperienza puramente estetica, che non riesce a trasformarsi in una cosciente strategia poetica, come Pasolini spiegherà più esplicitamente nel suo saggio su Pascoli del 1956.³⁶ Pascoli, aggiunge l'autore, raggiungeva una poetica dell'oggettività con una 'fanciullesca irresponsabilità', realizzata al meglio proprio quando era ingenua, quando venivano introdotti dei particolari estranei al corso del pensiero.

In questo senso per Pasolini Pascoli rimaneva una figura divisa tra passato e presente, tra tradizione ed innovazione: da un lato egli rappresentava il canone classico, tipico dei *Conviviali*, dove prevaleva la distanza e controllo su una parola poetica concreta ed aulica; dall'altro rappresentava l'innovazione, come nel caso di *Myricae*, quando superava quell' 'egoismo interiore' che tendeva alla contemplazione poetica trasformando la parola in oggetto. La posizione critica di Pasolini mi sembra significativa di una certa coscienza non più solo poetica, ma anche etica, tesa al superamento di un'idea di poeta chiuso nella sua solitudine contemplativa, che ancora una volta dimostrava un allontanamento dal soggettivismo romantico della tradizione lirica italiana e dall'individualismo del recente ermetismo. La polemica pasoliniana è infatti riconoscibile nell'insistente connotazione negativa attribuita a tale atteggiamento poetico, ripetutamente definito come 'egoismo':

³⁶ Il saggio "Pascoli" è parte di *Passione e ideologia*, ora incluso in Pasolini 1999: 1, 997-1006.

naturalmente questa solitudine indica la presenza di un egoismo continuamente contraddicentesi con i risultati di una meditazione così feconda, e, infine, così disinteressata” (Pasolini 1999: 1, 91-2);

In alcuni bellissimi passi del Fanciullino il fatto artistico ripensato per sé stesso, ci indica qua e là lucidamente questa possibilità del Pascoli attuabile in quel suo contemplativo egoismo (Pasolini 1999: 1, 98).

Se a quest'altezza non si può dunque parlare di una precisa identificazione di Pascoli da parte di Pasolini con il canone del plurilinguismo dantesco descritto da Contini in “Preliminari sulla lingua del Petrarca” (1951), si riconosce però la lezione dantesco-continiana dell'Introduzione alle *Rime*. Tra le righe dell'*Antologia* è forse possibile leggere inoltre un'autocritica al proprio operato poetico di *Poesie a Casarsa* (1942), che non a caso s'inscriveva proprio in quella cultura ermetica e decadente, dalla quale ora Pasolini intendeva riscattarsi. Il Pascoli, in questo contesto, è dunque, uno specchio nel quale riconoscersi come poeta di Casarsa e da qui partire nella direzione di una poetica più cosciente dei propri mezzi linguistici e stilistici.

Nel saggio di *Passione e ideologia* questo legame risulta decisamente confermato. Pasolini ridefinì infatti in termini danteschi le riflessioni di dieci anni prima riguardo alla poetica dell'‘oggetto’ e al ‘plurilinguismo’ del poeta di San Mauro, che rispetto al più recente articolo variano appunto nella terminologia ma non nella sostanza. Riguardo alla prima l'autore ricondusse infatti, la teoria pascoliana del ‘particolare’ a quella poetica dell'“oggetto” di stampo montaliano (Pasolini 1999: 1, 1002), entrambe in qualche modo influenzate dalla lezione dantesco-continiana del 1939 a proposito dell'oggettivazione dei sentimenti e della parola-oggetto:

E così la tipica funzione della memoria montaliana è un po' preannunciata da quella che il Pascoli, con immagine appunto montaliana *ante litteram*, chiamava “tecnica del cannocchiale rovesciato”, e del resto – scandita dall'arido e insieme smanioso “ricordi?” – quanto del tono stupendamente evocativo e gnomico della *Casa dei doganieri* è avvertibile già nel *Vischio* (Pasolini 1999: 1, 1002).

Allo stesso modo un altro termine dantesco-continiano, ‘plurilinguismo’ veniva attribuito al Pascoli per descrivere il merito di quell’allargamento lessicale, già elogiato dieci anni prima, ora specificato in questi termini: “il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di ‘parlato’ e ‘prosaico’, le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca” (Pasolini 1999: 1, 1004). Dopo Dante Pascoli risultava, insomma, il poeta allo stesso tempo più realistico e sperimentale dello scenario moderno, nonché una delle massime influenze sulle forme poetiche del Novecento, per aver introdotto nella lingua della poesia la lingua parlata sotto forma di *koiné*, per avervi accentuato la violenza espressiva, per avervi immesso del lessico vernacolare e per la sua freschezza nel cogliere i particolari del reale.

Capitolo 4

IL PLURILINGUISMO DANTESCO TRA PASSIONE E IDEOLOGIA NE LA POESIA DIALETTALE DEL NOVECENTO (1952) E LA POESIA POPOLARE ITALIANA (1955)

Nel capitolo precedente ho messo in evidenza come già negli anni '40 Pasolini si fosse progressivamente allontanato dalla cultura ermetica e, più in generale, dalla cosiddetta poesia 'novecentista' per riscoprire invece il suo ideale lirico in quel realismo sperimentale e plurilinguista di tradizione dantesca identificato nel Pascoli. Nel decennio successivo questa tendenza fu non solo confermata, ma divenne l'anima dell'attività di *Officina* e del lavoro critico e filologico di *Passione e ideologia*. Dopo la pubblicazione del saggio di Contini del 1951, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", e la non meno determinante acquisizione dell'ideologia gramsciano-marxista, il plurilinguismo dantesco divenne per Pasolini lo strumento per interpretare la questione del realismo in modo alquanto diverso rispetto al panorama culturale di quegli anni, ovvero traducendo l'analisi linguistico-stilistica continiana in chiave socio-ideologica.

In questo capitolo approfondirò alcuni aspetti della riflessione pasoliniana sul realismo in relazione al dibattito culturale di quegli anni e sulla letteratura dialettale e popolare. Nella prima sezione prenderò in considerazione la posizione dell'autore rispetto al realismo socialista e alcune istanze del gramscismo. Nella seconda sezione discuterò come il plurilinguismo dantesco fu assunto da Pasolini come canone di riferimento, a partire da *La poesia dialettale del Novecento* (1952), per rileggere la tradizione lirica in lingua e in dialetto. Particolare enfasi verrà data in primo luogo alla tesi pasoliniana del 'regresso' come essenziale vocazione del dialettale, in quanto anticipatrice del concetto di 'mimesis' come

identificazione socio-psicologica nell'altro e di opere nate con questo proposito (ad esempio *Ragazzi di vita*).³⁷ In secondo luogo, mi soffermerò sul concetto di 'poeta popolare', che emerge da *La poesia popolare italiana* (1955), con il quale Pasolini anticipa quello di 'intellettuale mimetico' del 1965, oggetto della terza sezione di questo capitolo.³⁸

³⁷ *La poesia dialettale del Novecento* fu pubblicata da Guanda nel dicembre del 1952 con il titolo *Poesia dialettale del Novecento*. L'opera, appartenente alla Collezione Fenice diretta da Attilio Bertolucci (edizione fuori serie) era corredata da traduzioni a piè di pagina, a cura di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, un'Introduzione di Pier Paolo Pasolini, a cui venne aggiunta nell'edizione del 1995, pubblicata da Einaudi, una prefazione di G. Tesio. La poesia popolare italiana riprende con qualche ritocco l'Introduzione al *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Collezione Fenice (anche questa era un'edizione fuori serie), Guanda, Parma, 1955. Del *Canzoniere italiano*, esistono diverse ristampe: una ancora pubblicata da Guanda, Parma, 1975; le altre da Garzanti, Milano, 1972 e 1992. Sempre da Garzanti dell'Antologia esce nel 1960 un'editio minor (intitolata *La poesia popolare italiana*) licenziata dall'autore, nella collana "Antologia del saper tutto". Entrambe le opere divennero poi parte, anche se con qualche taglio, di *Passione e ideologia*, Milano: Garzanti, 1960. Sono ora incluse in Pasolini 1999: 1, 709-993.

³⁸ Il saggio incluso in *Passione e ideologia* riprende con qualche ritocco e diversi tagli l'introduzione al *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Collezione Fenice diretta da Attilio Bertolucci (edizione fuori serie), Guanda, Parma, 1955.

4.1 Contesto e dibattito teorico: realismo socialista e gramscismo

In chiunque accetta i principi e gli obiettivi fondamentali del marxismo un invito al realismo ha le
risonanze irresistibili di un richiamo della foresta (Pedullà 1968, 146).

A partire dagli anni '50 gli interessi pasoliniani per la lingua iniziarono ad essere più esplicitamente associati a questioni di natura sociologica e politica. A quegli anni corrisponde innanzitutto il trasferimento dell'autore a Roma in seguito ai fatti di Ramuscello,³⁹ la frequentazione dei circoli intellettuali romani e l'acquisizione di una più matura cultura gramsciano-marxista.⁴⁰ La questione del realismo fu al centro del dibattito culturale degli intellettuali del tempo, i quali, in quel diffuso e prepotente bisogno di impegno concreto nel reale che caratterizzò il secondo dopoguerra, si interrogarono su come trasferire i principi dell'ideologia marxista in ambito letterario, sul rapporto forma-contenuto, sul ruolo del letterato.⁴¹ Si trattava di problematiche che in quel periodo furono sollevate dalla critica marxista nel dibattito sul realismo socialista che faceva capo alla teoria di Lukács e in quello sulla letteratura nazional-popolare di Gramsci trovando principale trattazione nel cinema e nella letteratura del neorealismo. Come ho già accennato nel Capitolo 2, la riflessione pasoliniana sul realismo non si conformò tuttavia a nessuna di tali esperienze culturali; in continuità con la ricerca linguistica del periodo friulano, mosse invece direttamente dal

³⁹ Faccio qui riferimento all'espulsione di Pasolini dal PCI in seguito alla denuncia per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico. Cfr. Schwartz 1995, 342-55.

⁴⁰ Una matura acquisizione del pensiero di Gramsci da parte di Pasolini viene fatta risalire a non prima del 1955, quando Pasolini legge *Letteratura e vita nazionale*. Tra il 1949, anno del suo trasferimento a Roma e il 1955, pare che la sua lettura di Gramsci fosse, invece, solo superficiale. Si veda a tale proposito Barański 1990, 147-50; Francese 1999, 135; Vighi 2001, 15.

⁴¹ Il dibattito culturale degli anni 1945-56 era alimentato in particolar modo dalle riviste e da qui diffuso nei circoli ed ambienti culturali. Tra i principali rappresentanti della stampa periodica del periodo ricordiamo: *Società*, fondata nel 1945 a Firenze da un gruppo di intellettuali comunisti; *Risorgimento*, fondata nel 1945, diretta da Carlo Salinari ed orientata su un programma di vaste collaborazioni in nome di una comune esperienza antifascista e per un'unitaria azione di ricostruzione; *Il Ponte*, fondata nel 1945 da Pietro Calamandrei con un dichiarato programma di ricostruzione nazionale (collaborarono alla rivista Vittorini, Cassola, Pratolini, Montale, Saba, Bacchelli, C. Levi); infine, la rivista più importante, *Politecnico* fondata da Vittorini nel 1945 e strettamente legata al clima di impegno, di tensione morale e bisogno del nuovo (collaborarono Calamandrei, Fortini, Pandolci, Steiner, Terra).

modello di plurilinguismo dantesco del saggio continiano “Preliminari sulla lingua del Petrarca” per investigare il rapporto tra letteratura e realtà come rapporto tra ideologia e linguaggio. Come notò giustamente Ferretti già nel 1964, in questo periodo Pasolini si sforzò infatti di “tradurre l’analisi linguistica e stilistica continiana in termini ideologico-sociali” (Ferretti 1964, 165) considerando la questione del realismo innanzitutto come problema di contaminazione fra cultura alta e cultura bassa come fatto linguistico e stilistico, ma anche sociale ed antropologico. La ricerca poetica ed ideologica pasoliniana presenta dunque notevoli caratteri di originalità rispetto alle poetiche realistiche del secondo dopoguerra. Per far emergere il carattere distintivo della posizione pasoliniana in materia di realismo, in questa sezione metterò a confronto il punto di vista pasoliniano e la teoria lukácsiana da un lato, e quella gramsciana dall’altro.

Gli scritti di Lukács di fatto arrivarono in Italia con un certo ritardo rispetto al resto d’Europa, ma il suo pensiero giunse in qualche modo attraverso i padri della grande narrativa democratica europea e la diffusione dei critici. Per Pasolini il primo confronto documentato con la teoria lukácsiana fu comunque non prima del 1956 e, come hanno notato giustamente Vighi e Mengaldo, fu caratterizzato da una lettura alquanto superficiale del critico ungherese (Mengaldo 1983, 129; Vighi 2001, 169).⁴² Nozioni quali ‘rispecchiamento’ e ‘prospettivismo’, che allora circolavano negli ambienti intellettuali, furono dunque accolte da Pasolini indirettamente ed in termini alquanto generali. In molti casi tali nozioni si dimostrarono spesso inadeguate a dare risposte ai problemi della letteratura nazionale, primo fra tutti quello linguistico. Se è vero infatti che la teoria del rispecchiamento di Lukács offrì il supporto teoretico a gran parte degli intellettuali marxisti degli anni ’50 che intendevano riportare la realtà al centro delle loro creazioni artistiche secondo i parametri di una cultura

⁴² Cfr. “La posizione”, pubblicato su *Officina* il 6 aprile 1956, ora in Pasolini 1999: 1, 623-31.

socialista, la sua dialettica risultò a molti carente, lenta ed in ritardo sui problemi della letteratura. Come afferma Walter Pedullà nel suo saggio *La letteratura del benessere*, uno dei limiti della teoria lukácsiana in letteratura fu, per esempio, quello di far rientrare nella definizione di ‘metafisica’ o ‘formalismo’ ogni necessità di esprimere strati e margini di realtà diversa da quella storico-sociale e da quella direttamente riducibile a ragione. Respingeva poi frettolosamente come fatue e secondarie quelle inedite ricerche di linguaggio, che caratterizzavano molte delle esperienze dello sperimentalismo letterario di quegli anni (Pedullà 1968, 64).

Come emergerà in questo e nei successivi capitoli, la ricerca poetica di Pasolini sul realismo si collocò invece proprio in quest’ultimo gruppo di esperienze deviando così dalla strada maestra della critica marxista più ortodossa. Gli interessi di Pasolini furono innanzitutto linguistici e, almeno inizialmente legati al genere lirico, mentre il realismo socialista vedeva soprattutto nella forma del romanzo la possibilità di una rappresentazione totale della realtà in prospettiva del socialismo. Persino *Ragazzi di vita*, preso spesso ad esempio del realismo pasoliniano, mostra chiaramente come la rappresentazione in prospettiva passa in secondo piano rispetto allo sperimentalismo linguistico dell’autore, tutto teso a creare un’omologia tra lingua e realtà. Non a caso, quando Pasolini affrontò direttamente la nozione di prospettivismo, come avvenne nel testo più rappresentativo al riguardo, “La posizione” (1956),⁴³ il suo concetto di realismo risultava già chiaramente discordante da quello del realismo socialista, essendo il prodotto di una ricerca poetica e teoretica condotta per altre vie e con altri strumenti. Va tuttavia tenuto presente che il confronto pasoliniano con la nozione di realismo di Lukács fu caratterizzato da un grande limite: l’essere rimasto estraneo al marxismo critico della Scuola di Francoforte, quindi alla

⁴³ Su tale testo tornerò nel capitolo successivo. Per ora è importante sottolineare che nella prima metà degli anni ’50 il confronto di Pasolini con la critica marxista di Lukács in materia di realismo fu marginale.

loro critica della nozione lukácsiana di realismo.⁴⁴ A tale proposito, fa notare Mengaldo che da questo fatto dipese la schematica valutazione di Pasolini delle antitesi realismo/antirealismo, realismo/decadentismo, razionalismo/distruzione della ragione (Mengaldo 1983, 130); tale aspetto non deve essere sottovalutato, in quanto determinò la sua interpretazione del plurilinguismo dantesco, sempre rigidamente contrapposto al monolinguisma della cultura novecentista.

Sul piano politico-ideologico più diretto fu il confronto di Pasolini con Gramsci. La centralità della figura del pensatore sardo nell'opera pasoliniana è, come già più volte rimarcato dalla critica, "un fin troppo ovvio punto di riferimento" (Vighi 2001, 14). A tale proposito, ci si è spesso interrogati sulla corrispondenza tra l'ideologia gramsciana e l'opera pasoliniana. Ad alcuni la figura del Gramsci storico è parsa trasfigurata in quella eroico-romantica di una "Silvia marxistizzata" (Asor Rosa 1969, 397) o di un Gramsci-fantasma interiorizzato in quella poesia definita da Rinaldi "delle visioni" che è *Le ceneri di Gramsci* (Rinaldi 1982, 129); un punto di vista questo, che, come sottolinea a ragion veduta Vighi, deriva principalmente dall'aver cercato il gramscismo pasoliniano nel testo probabilmente meno indicato per un'analisi teorico-ideologica, *Le ceneri di Gramsci* (Vighi 2001, 15). È invece nell'intertestualità degli scritti teoretici e critici di Pasolini che va ricercata la ricezione del pensiero gramsciano. Una ricezione che, nell'ambito specifico di questa tesi, fu determinante nella rielaborazione del plurilinguismo dantesco in chiave ideologica, come dimostrano i due testi più rappresentativi al riguardo, *La poesia dialettale del Novecento* e *Poesia popolare italiana*, paralleli sia alla produzione lirica dell'ultima sezione di *La meglio gioventù* e dei primi poemetti di *Le ceneri di Gramsci* (pubblicato nel 1957), sia a quella

⁴⁴ A tale riguardo Mengaldo fa riferimento ad un'affermazione di Fortini delle "Dichiarazioni inedite 1973-74", appendice del libro di Gian Carlo Ferretti, *"Officina". Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, in cui, a proposito del gruppo di *Officina*, precisa: "Questo mi pare, in ogni caso, certo: che a tutti costoro fossero rimasti sostanzialmente estranei i temi, il linguaggio, le angolature del marxismo critico della scuola di Francoforte" (Ferretti 1975, 465).

narrativa di *Ragazzi di vita*. Si tratta di documenti particolarmente indicativi dell'impianto teoretico che accompagnava la prassi poetica e narrativa pasoliniana di quegli anni, anticipando, tra l'altro, alcuni dei temi chiave del periodo di *Officina*.

All'inizio di questa sezione ho precisato che l'elaborazione del realismo in Pasolini, ricollegandosi all'attività critico-letteraria del periodo friulano, prese le mosse dall'analisi linguistico/stilistica continiana del realismo di Dante. Nelle due antologie del 1952 e 1955 è possibile notare in più punti la ricerca di una poetica in cui il modello continiano di realismo dantesco si coniuga con un concetto di alterità pseudogramsciano. Nella sua personale elaborazione del realismo linguistico, da Gramsci Pasolini mutuò innanzitutto il concetto del 'sapere-comprendere-sentire' a proposito del rapporto tra intellettuale e popolo e, in materia più strettamente letteraria, il rapporto forma-contenuto. Riguardo al primo aspetto, nell'undicesimo dei *Quaderni del Carcere* Gramsci sosteneva che l'errore dell'intellettuale fosse quello di credere che si possa sapere senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica:

L'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". I due estremi sono pertanto la pedanteria e il filiteismo da una parte e la passione cieca e il settarismo dall'altra [...] non si fa politica-storia senza questa passione cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione (Gramsci 1997, 340).

Come analizzerò meglio nella sezione successiva, ne *La poesia dialettale del Novecento* Pasolini trasferì tale concetto su un piano specificatamente stilistico sottolineando tutte quelle occorrenze linguistiche in cui il dialettale sembra effettivamente stabilire tale 'connessione sentimentale' con il popolo o il paesaggio. Allo stesso modo, nella sua analisi egli notò scrupolosamente tutti quei casi in cui il linguaggio del poeta non sembra comprendere e sentire il popolo risultando retorico e aprioristico. Il rapporto 'sapere-comprendere-sentire' divenne in qualche modo paradigmatico del suo modo di concepire la lingua in senso

democratico e popolare, risultando una componente fondamentale del ‘regresso’ nel parlante. Il discorso viene ripreso ed ampliato in *Poesia popolare italiana*, in cui tale nozione è alla base della stessa idea di ‘poeta popolare’, anticipatrice di quella di ‘intellettuale mimetico’. A quest’altezza il linguaggio poetico risulta quindi imprescindibile da una coscienza sociologica del popolo e da una quasi sostanziale identità psicologica con l’altro.

Riguardo alla forma-contenuto, il pensatore sardo prendeva una posizione chiara su che cosa, a tale proposito, la letteratura doveva non essere. Per esempio, preoccuparsi troppo della forma significava influenzare anche il contenuto rendendolo inaccessibile alle masse meno colte. Da qui la sua critica al decadentismo e in particolare l’attacco a D’Annunzio, al suo stile colto e ridondante ad una cultura libresca, arcadica, accademica. Come verrà illustrato nella sezione 4.2, anche per Pasolini la questione forma-contenuto divenne fondamentale per contrastare quella letterarietà associata alla tradizione del novecentismo, ma venne ancora una volta considerata dall’autore attraverso gli strumenti della stilistica di Vossler, e soprattutto di Contini, che permettevano di analizzare lo stile di un autore alla ricerca delle variabili generazionali e socioculturali che lo caratterizzavano.

Credo sia emerso, a questo punto, che per il suo interesse filologico e metalinguistico nei confronti del realismo la riflessione critica di Pasolini si pose come un’alternativa sia alla teoria gramsciana che a quella marxista ponendo piuttosto le basi per quello sperimentalismo linguistico che avrebbe caratterizzato la seconda metà degli anni ’50 ed anticipato l’esperienza della neoavanguardia. Per capire in che modo il suo contributo alla questione del realismo fu originale non solo sul piano teorico ma anche su quello letterario, è importante metterlo a confronto con il neorealismo. Furono certamente diversi i romanzi in quegli anni che si ispirarono alla realtà in racconti e romanzi sulla Resistenza e sulla rappresentazione del popolo. In narrativa questo dare voce alla gente voleva dire innanzitutto ‘dialettizzare’ la

lingua letteraria, considerando la situazione linguistica dell'Italia del secondo dopoguerra. Sono esempi di tale operazione, per quanto spesso esiti di atteggiamenti verso la realtà lirici e soggettivi piuttosto che oggettivi e documentaristici, *La malora* (1954) di Beppe Fenoglio e *Metello* (1955) di Vasco Pratolini, che impiegarono nei loro romanzi frequenti inserzioni dialettali nel discorso diretto con l'intento di conferire maggiore autenticità ai personaggi popolari e contribuire a creare il mito dei luoghi unici legati ad un mondo provinciale. Sia sul piano dei contenuti che delle forme espressive tali autori operarono indubbiamente una democratizzazione della letteratura attraverso la scoperta delle realtà popolari più sommesse nelle diverse Italie. Secondo Pasolini, tuttavia, il limite del neorealismo, in cinema e in letteratura, consisteva nel fatto che tali autori non raggiungevano una vera contaminazione tra la loro cultura e quella dell'uomo del popolo, in quanto non mettevano troppo in discussione la struttura della loro lingua borghese. Come analizzerò nelle due sezioni successive e nel Capitolo 5, la posizione pasoliniana sul realismo si distinse proprio in quella volontà di smascherare la convenzionale equazione tra temi popolari/uso del dialetto e realismo.

Passando all'ambito lirico, ancora più equivoca risultava l'idea di realismo, in cui il neorealismo trovò, tra l'altro, scarsa attuazione almeno fino al 1955 (nei migliori casi, si pensi a *Cronache ed altre poesie* del 1954 di Elio Pagliarani, venne risolto introducendo uno stile prosastico basso e la lingua parlata). In questo campo, risultava ancora più evidente il carattere non popolare in cui si trovava gran parte della tradizione lirica italiana, in lingua e in dialetto. Ed è particolarmente interessante che Pasolini partisse proprio dal plurilinguismo dantesco come un esempio concreto ed un parametro di riferimento per ripensare la poesia realistica, riconoscendolo come caposcuola di una tradizione fatta di realismo e sperimentalismo linguistico, nonché di una coscienza popolare. Come analizzerò nella sezione successiva, fu proprio in questo ambito che si collocò il primo importante contributo

pasoliniano sul realismo e l'abbozzo della sua teoria mimetica del linguaggio, entrambi passaggi cruciali per capire lo sperimentalismo linguistico delle sue opere creative degli anni '50.

4.2 La poesia dialettale del Novecento: il plurilinguismo dantesco nelle riflessioni sul realismo nella poesia dialettale

Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi (Pasolini 1999: 1, 1073).⁴⁵

Per capire in che modo ne *La poesia dialettale del Novecento* il plurilinguismo dantesco sia stato preso a canone di riferimento per un realismo linguistico, è importante tener presente le due principali coordinate teoretiche del discorso pasoliniano in questa antologia: l'istanza poetica della sua polemica contro quel monolinguisimo elitario e sublime della tradizione lirica italiana e l'istanza ideologica del suo pseudogramscismo. A proposito della prima coordinata, risulta innanzitutto una certa continuità di pensiero con la riflessione pasoliniana degli anni '40. I termini nei quali Pasolini lesse la letteratura italiana passata e presente sembra assestata su una contrapposizione tra un modello di espressionismo sperimentale ed uno di selettività linguistica basato su un ideale astratto di poesia pura. Tale criterio, come già detto, trovò nel saggio di Contini "Preliminari sulla lingua del Petrarca" un'ulteriore conferma: plurilinguismo di Dante vs. monolinguisimo di Petrarca. A proposito della seconda coordinata, Pasolini ricercò un espressionismo sperimentale che in qualche modo implicasse un'immersione psicolinguistica nell'altro e nella sua realtà trasferendo quindi la questione linguistica su un piano allo stesso tempo sociale ed antropologico.

Prima di procedere con l'analisi di alcuni importanti riflessioni sul realismo presenti in tale antologia, vorrei sottolineare che, com'era già avvenuto nell'articolistica e saggistica degli anni '40 – ed in particolare nella tesi di laurea sul Pascoli – anche questo lavoro critico fu per Pasolini soprattutto il pretesto per riflettere sulla propria poetica. Ha quindi ragione Rinaldi quando, a proposito della critica pasoliniana degli anni '50, nota un progetto autoriale

⁴⁵ Cfr. "La confusione degli stili"(1957), in *Passione e ideologia* (1960), ora in Pasolini 1999: 1, 1070-1088.

affermando che “Pasolini scrive sì una specie di storia frammentaria di tutto il Novecento poetico italiano, ma dietro una tale ambizione egli mira in realtà a costruire un modello critico di se stesso che superi e riconduca a sé tutte le letture particolari che va facendo dei suoi colleghi scrittori” (Rinaldi 1982, 181). Nel caso specifico delle due antologie sulla poesia dialettale e popolare, non si deve quindi sottovalutare la volontà di Pasolini di costruire un modello critico di realismo con cui rileggere innanzitutto se stesso come poeta dialettale e popolare alla luce della stilistica e del pensiero gramsciano. Anche in questo caso, è fondamentale riconoscere che, come ha già notato Vighi, il lavoro dell’antologia prosegue l’attività critico-letteraria del periodo friulano, “quando il dialetto materno veniva non solo assunto a lingua poetica, ma soprattutto teorizzato come strumento di conoscenza realistica, in polemica con gli istituti socio-linguistici della borghesia friulana” (Vighi 2001, 127).

Credo sia quindi importante dire subito che in questa antologia Pasolini trasferì la sua polemica antinovecentista in ambito dialettale enfatizzando la sostanziale affinità delle problematiche: il carattere non-popolare di tale poesia, legata ad un monolinguismo d’*élite*, spesso sclerotizzato in cliché linguistici. Facendo riferimento ad un ideale di poesia espressiva e sperimentale come quella dantesca, quello che Pasolini fece in tale antologia fu esplorare il panorama dialettale italiano del Novecento alla ricerca di quegli esempi che, a suo parere, meglio interpretavano la sua idea di plurilinguismo, o espressionismo sperimentale, secondo considerazioni socio-ideologiche quali la contaminazione tra cultura alta e cultura bassa e la partecipazione sentimentale del poeta/intellettuale nel popolo e nella sua realtà. In questa sezione considererò dunque come, partendo dal modello di plurilinguismo dantesco, il concetto di realismo linguistico di Pasolini si sviluppò in direzione di un’ideale mimesis linguistica come identificazione nell’altro e nella sua realtà.

Il primo aspetto rilevante è che nelle prime pagine de *La poesia dialettale del Novecento* Pasolini utilizzò il paradigma continiano facendo corrispondere al canone monolinguistico, “complesso e mediato”, di origine petrarchesca la costante più tipica della letteratura italiana, la “tradizione della lingua “centralizzata” da Petrarca ai manzoniani” (Pasolini 1999: 1, 716), mentre al canone plurilinguistico di Dante, alla base della “più realistica delle opere poetiche italiane, la *Divina Commedia*” (Pasolini 1999: 1, 716), quella costante minore, ma “più felice”, in cui la lingua, pur non essendo specificatamente parlata, immediata o dialettale, aveva caratteri di sincerità (Pasolini 1999, 716). Secondo Pasolini, l’esempio più significativo di tale tendenza era certa poesia ‘popolare’ di autori come Carducci, D’Annunzio, Pascoli e Verga, i cui migliori esiti poetici consistevano, secondo l’autore, in quel “terreno comune, ancora criticamente sperimentale, di realismo” (Pasolini 1999: 1, 716).⁴⁶

Il concetto di realismo sperimentale, inteso come “*forma stilistica* [...] lievitante dagli strati bassi della lingua” (Pasolini 1999: 1, 716) attraverso il *pastiche*, fu quindi il termine di confronto dell’analisi della poesia dialettale del Novecento. Lo studio del 1952 è a tutti gli effetti un’esplorazione, operata attraverso gli strumenti della stilistica, delle forme di realismo poetico nell’ambito dialettale (una ‘storia delle istituzioni stilistiche’ della poesia dialettale),⁴⁷ supportata dalla tesi, che l’autore si propone di dimostrare, che anche la letteratura in dialetto, come quella in lingua, deriva da una mentalità tutt’altro che popolare:

A parte la poesia anonima, a parte le preistorie (si tenga presente che l’equazione popolare-realistico non ha per nulla un valore assoluto, poiché il popolo, almeno nell’accezione cui si prestava questa parola fino al principio del Novecento, non rappresentava nella sua poesia se stesso, privo com’era di coscienza sociale, e quindi, nel nostro caso, di riflessione poetica, ma semplicemente cantava i propri sentimenti, soprattutto amorosi, secondo convenzioni monodiche, individuali, seppur immerse nell’anonimato), i

⁴⁶ Pasolini si riferiva agli esiti ‘minori’ (all’uso di termini dialettali e tecnici e all’introduzione del popolare), di tali poeti. Se per Verga e Pascoli il discorso era piuttosto ovvio, per il Carducci e il D’Annunzio (a parte il periodo veristico di quest’ultimo, *Le novelle della Pescara*) era invece meno scontato.

⁴⁷ La definizione di “storia delle istituzioni stilistiche” è di Fortini, che vede chiaramente nell’antologia del 1952 la lezione di Contini (Fortini 1993, 7).

dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella della lingua (Pasolini 1999: 1, 717).

Pasolini delineava quindi una situazione di bilinguismo, come divario linguistico tra cultura alta e cultura bassa, anche all'interno della poesia dialettale, dove a prevalere era soprattutto una tradizione colta ed antipopolare, quella che Fortini chiamò "la coltivazione artificiale dei dialetti" (Fortini 1993, 8), fatta di traduzioni dalla lingua al dialetto e da dilatazioni caricaturali. Come scrisse diversi anni dopo in "Intervento sul discorso libero indiretto" (1965), in Italia, almeno fino alla Resistenza, non c'era stata sincronia tra la lingua italiana e la lingua letteraria italiana. Tale frattura aveva invece prodotto, da un lato la lingua alta di quella letteratura simbolista, ermetica, espressionista, in cui dominava la dilatazione semantica, lo sviluppo della strutturazione subordinante dell'italiano letterario, dall'altro la lingua bassa, rappresentata in letteratura, per esempio nella narrativa di matrice naturalistica o nella poesia vernacola. Il tema era quindi più che mai attuale (come mostra anche l'importante studio di Giacomo Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, pubblicato da La Nuova Italia appena un anno dopo nel 1953), in quanto in un clima in cui tornavano alla ribalta le masse popolari, si riproponeva con nuove problematiche la questione della lingua. Ed è interessante notare come la figura di Dante assunse un valore esemplare per Pasolini sia di una scelta linguistica a favore di un recupero del versante basso, ma anche di una riuscita contaminazione tra lingua alta e lingua bassa, toni e strati lessicali diversi, che ne facevano un ideale modello linguistico di *pastiche*.

Il punto centrale della tesi pasoliniana era che 'dialettale' non fosse sinonimo di realismo e ancor meno di popolare, entrambi concetti che richiedevano, innanzitutto, una coscienza socio-linguistica del popolo, tradotta in forza di rappresentazione. In un articolo scritto nel 1951 per *Mondo Operaio*, "Dialetto e poesia popolare", Pasolini ribadiva che era un grave errore pensare ingenuamente il dialetto come mezzo immediato di una poesia popolare, in

quanto usato e capito dal popolo e in quanto già di per sé libero dalle convenzioni di una classe colta (Pasolini 1999: 1, 374). Il dialetto poteva invece contare sui suoi mezzi naturali per servire a una poesia dialettale solo quando il poeta avesse superato tutte le convenzioni dialettali quali il colore e l'isolamento. Nella poesia dialettale esisteva certamente un'istanza realistica, data dal fatto che "l'oggetto più o meno immediato di questa poesia era il popolo" (Pasolini 1999: 1, 718); tuttavia questo "non era realismo, se mancava a quei poeti la richiesta evidenza di rappresentazione, e le loro non ricche doti avevano concrezioni formali puramente canore o descrittive" (Pasolini 1999: 1, 718). I termini 'convenzioni' e 'concrezioni formali' si riferivano a quelle strutture ideologiche del linguaggio, in questo caso borghese, attraverso le quali i poeti dialettali interpretavano la realtà popolare. Nella poesia dialettale – ma il discorso varrà anche per tutta la letteratura in lingua con ambizioni realistiche – esisteva dunque, secondo Pasolini, uno scarto culturale tra rappresentazione linguistica e realtà popolare, data appunto dalla sovrastruttura letteraria del poeta borghese.

Per citare solo qualche esempio, nell'antologia l'autore sottolineava la differenza nel panorama napoletano tra la lirica di poeti nati tra il 1831 e il 1859 come Chiurazzi, Cinquegrana, Ragione, Fiordelisi con quella del contemporaneo Giovanni Capurro. Se l'oggetto era per tutti il popolo, nei primi non si andava oltre 'concrezioni formali puramente canore o descrittive', caratterizzate da un generale spirito popolaresco e un indefinito umanitarismo. Capurro si distingueva, invece, per la sua "forza ingenuamente rappresentatrice, concretizzante", per la sua "vigoria linguistica", la sua "velatura di sottintesi commoventemente furbeschi, mimici, osceni, che impasta tutte le parlate della povera gente meridionale" e che Pasolini fa subito risalire alla sua nascita plebea, "impressa profondamente nella sua personalità" (Pasolini 1999: 1, 718-9). Il miglior esempio di realismo era quello di

Gioachino Belli, una delle figure poetiche a cui Pasolini dedica maggior rilievo nell'antologia, in quanto capace di rappresentare una Roma reale, proprio perché:

svolgendosi la reale esistenza di Roma, come in qualsiasi altra città italiana, dentro il rione, è nel rione che il Belli compie il regresso nel suo parlante pigro e collerico, esibizionista e filosofo (Pasolini 1999: 1, 772).

Quella che il Belli restituisce è pertanto la documentazione “stupendamente visiva” della società del suo tempo, “una società agli estremi della fossilizzazione del rapporto tra corte papale e “plebe”” (Pasolini 1999: 1, 773).

Il ‘regresso’ è un concetto chiave per comprendere in che modo Pasolini intendesse il rapporto ‘poeta-scrittura-realtà’ ed interpretasse il realismo linguistico in prospettiva socio-antropologica. Come spiega nell’articolo sopra menzionato “Dialecto e poesia popolare”, l’operazione del poeta nei confronti del parlante doveva essere doppia: un regresso che il poeta per simpatia doveva compiere nell’interno del parlante inconsapevole e un recupero verso il livello della coscienza (Pasolini 1999: 1, 375). Come si evince dalle critiche mosse a quei dialettali che non sembrano compiere tale regresso, questo passaggio era considerato fondamentale dall’autore perché si realizzasse una reale contaminazione tra la lingua alta del poeta e quella bassa dell’uomo del popolo. Una delle principali riflessioni dell’antologia riguardava infatti l’inevitabile limite della poesia dialettale, così come di quella in lingua, nell’imporre, sempre aprioristicamente, una coscienza borghese, tradotta a sua volta in un linguaggio borghese di cliché, alla rappresentazione di un mondo popolare.

Chiamando in causa il principio gramsciano del ‘sapere-comprendere-sentire’, per Pasolini la raffigurazione della realtà non poteva invece prescindere dalla letterale comprensione (come un ‘contenere in sé’, un’assimilazione) degli altri, della loro storia. In altre parole, secondo Pasolini, la poesia realistica, dialettale o in lingua, non poteva dirsi popolare se prima

il poeta non abbandonava la sua coscienza ed il suo linguaggio borghesi (espressione della propria ideologia) per identificarsi in quelli dell'uomo del popolo.

La totale partecipazione psicologica verso la realtà che si descrive veniva anche rievocata a proposito dei paesaggi. A tale proposito, è rilevante questa affermazione, tratta dalla Premessa scritta al libro di Leonardo Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca* (1952):

è raro trovare nel dialettale medio la capacità di passaggio dall'essere in un ambiente – con le conseguenti idolatrie aprioristiche che gli derivano da quello stato di quasi incoscienza – all'esistere, in un ambiente, fino a renderlo oggettivamente visivo, acustico – con tutti i suoi sapori dentro una poesia che non ne è semplicemente parte ma che lo riflette (Pasolini 1999: 1, 420-1).

Non a caso, l'esempio ancora una volta citato come esempio di dialettale era il Belli. Come scrive ancora nella Premessa:

La sua operazione è di fissare in una materia perenne, senza svisarle, le caduche, violente espressioni comuni di una popolazione pigra e collerica, ironica e sanguinaria, sensuale e senza tenerezza; abituata a tutti i compromessi, incallita, viziosa, e poi capace di rischiare per un capriccio o una bella azione trent'anni di Regina Coeli, e fissare insieme un paesaggio fatto tutto di scorci, quasi non nominato, e che solo l'estetismo del nostro secolo riesce a isolare dalla sua fusione ai drammatici modi sintattici di questa poesia (Pasolini 1999: 1, 422).

E ancora una volta gli esempi che Pasolini eleggeva a modello del suo ideale poetico conducevano in qualche modo alla *Commedia*: nel dialetto plebeo puro di Belli, egli ritrovava infatti quella punta di maccheronico, presente anche nell'*Inferno* di Dante (Pasolini 1999: 1, 423).

Riguardo al paesaggio l'autore sembra qui alludere ad una fondamentale differenza nell'atteggiamento del poeta tra 'essere' ed 'esistere' in un ambiente. Vighi ha parlato a questo proposito di '*angst* esistenziale' affermando che Pasolini in qualche modo suggerisse che solo attraverso l'angoscia individuale, legittimata e come convalidata dall'esperienza vissuta in prima persona, fisicamente dall'individuo [...], è possibile comunicare realmente

l'angoscia collettiva, storica (Vighi 2001, 139). Più che trattarsi di un gusto per quei poeti che riescono ad esprimere un'angoscia esistenziale in quanto tale, credo che il vero punto della questione sia l'ideale di un superamento della barriera linguistica che separa soggetto e oggetto. Può essere certo utile spiegare quell'«esistere» alla luce del concetto di «esserci» heideggeriano, il *Dasein* (Heidegger 2005). Ma l'associazione tra l'idea pasoliniana di realismo e l'esistenzialismo mi sembra soprattutto rilevante per riconoscere che già a quest'altezza è implicita nella riflessione teoretica dell'autore l'idea che la poesia debba utopicamente coincidere con l'esistenza aspirando ad una sorta di «realismo integrale», secondo la descrizione data nell'antologia di *Scrittori della realtà dall'8. al 19. secolo* realizzata nel 1961 (Bertolucci/Moravia/Pasolini 1961, 813-4). Il «realismo integrale» è secondo Pasolini quello in cui la distanza alto-basso, letteratura-vita si annulla; un realismo fondato sulla sostanziale identità tra l'autore-letterato e il tipo di vita osservato, su un'omologia di funzioni completa, senza procedimenti intermediari. Sul piano linguistico questo vuol dire rendere il significante mimetico del significato contro l'apriorismo del linguaggio (che lui chiama nell'antologia le «idolatrie aprioristiche»),⁴⁸ come se l'autore aspirasse utopicamente ad eliminare la barriera metaforica del linguaggio tra soggetto ed oggetto e tra linguaggio e realtà in uno «scambio totale» (Rinaldi 1982, 197), che non lascia più distinguere chi vive da chi fa il testo letterario.

L'originalità della riflessione pasoliniana rispetto alla nozione di realismo «classico» fu dunque quella di notare in quest'ultima la tendenziale superiorità assunta dall'autore borghese/dalla letteratura sull'altro/sulla vita. Il realismo linguistico evocato in questa antologia sembra invece orientarsi verso quella che definirei *ante litteram* una totale mimesis

⁴⁸ A tale proposito, sottolinea giustamente Scalia che nel contesto di una concezione eteronoma dell'arte come quella pasoliniana il problema della lingua e delle tecniche espressive andava oltre i problemi del linguaggio poetico e si poneva sempre più chiaramente nel contesto di un rapporto operativo con la realtà, nel quale il critico si faceva psicologo, sociologo, moralista, politico, programmatore e prescrittore, secondo le più tipiche linee guide di certa critica militante (Scalia 1968, 168).

della realtà nella scrittura, indissolubile da una mimesis, o regresso, dello stesso poeta in quella realtà che è il popolo. Se è vero infatti che ne *La poesia dialettale del Novecento* Pasolini non utilizza ancora il termine ‘mimesi’ o ‘mimesis’, come farà invece dopo la pubblicazione del saggio di Auerbach, si può notare una certa continuità di pensiero tra il concetto di regresso, di partecipazione sentimentale nella realtà e di ricerca di identità tra scrittura e vita dimostrano e i concetti di ‘realismo integrale’ e ‘mimesi o ‘mimesis’ formulati a partire dal 1957.

Allo stesso modo, in questa sua ricerca di *adaequatio rei et verba*, la sua posizione è già tutta proiettata verso quello sperimentalismo degli anni successivi, anticipatrice della neoavanguardia, che metterà al centro del dibattito il linguaggio come sede dei rapporti sociali ed ideologici. Tuttavia, prima di arrivare a tale posizione, un'altra importante occasione di approfondimento della questione fu la sua riflessione teoretica sul poeta popolare, che verrà analizzata nel paragrafo successivo, tappa fondamentale di un percorso di autoidentificazione come ‘poeta della realtà’.

4.3. La poesia popolare italiana: Dante come modello di poeta popolare?

Nella sezione precedente ho fatto emergere come per Pasolini la coscienza sociale e la partecipazione sentimentale nei confronti dell'altro fossero un elemento necessario per realizzare una poesia dialettale popolare. Se nell'antologia del 1952 l'autore si era tuttavia limitato ad osservare tale fenomeno come fatto stilistico, alla ricerca delle soluzioni linguistiche che in ciascun autore caratterizzavano il suo realismo, come maggiore o minore consapevolezza della realtà sociale, il *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955) fu l'occasione per misurarsi, a proposito di tale questione, ancor più direttamente con il concetto di popolare e con l'ideologia gramsciana. Nella riflessione dell'autore pare, infatti, rimanere ancora aperta la questione del come risolvere nel linguaggio poetico il rapporto dialettico tra le due identità, nella fattispecie quella del poeta borghese e quella dell'uomo del popolo.

Ciò che ai fini di questa analisi risulta assai interessante è che Pasolini in questa antologia rinvenga il modello di poeta popolare nel poeta del Trecento, fornendo una descrizione di esso molto vicina al profilo di Dante. Tale associazione fa ancora una volta supporre un'identificazione di Pasolini con la figura dantesca, con la sua lingua e con il suo stile. Come dimostrerò in questa sezione, l'analisi intertestuale permette quindi di rilevare la presenza costante del modello linguistico dantesco anche nel discorso pasoliniano sulla poesia popolare. Credo che questo sia un fatto da non sottovalutare perché, se è vero che diversi critici hanno notato che le due antologie costituiscono una tappa imprescindibile della formazione poetico-ideologica dell'autore (Mengaldo 1983; Vighi 2001, 127-65), è stato tuttavia sottovalutato il ruolo svolto da Dante come figura di riferimento, e poetica e ideologica, di questo percorso.

Entrando nel vivo della mia argomentazione, dirò subito che il rapporto tra cultura alta e cultura bassa viene trattato in questa seconda antologia nei termini di bilinguismo sociologico all'interno di un'analisi critica del discorso come un rapporto tra lingua e potere (Pasolini lo definisce un problema di natura estetica e morale).⁴⁹ Prima di enunciare la sua idea di poesia popolare, l'autore prende subito le distanze da chi la considera come poesia fatta *dal* popolo o *per* il popolo e la ritiene, invece, il prodotto del rapporto tra classi dominanti e classi dominate.⁵⁰ Inoltre, riconferma lo stesso principio sostenuto nella precedente antologia, secondo il quale le classi dominanti hanno sempre tentato di trasferire, per coazione o no, la propria ideologia alle classi dominate, valendosi quasi sempre dello spirito conservativo di queste ultime: “sì che la nuova ideologia veniva apparentemente a coincidere con le forme conservate dell'ideologia precedente e fuse nella tradizione, frutto mostruoso e rigoroso di successivi residuati, sedimentazioni e sopravvivenze” (Pasolini 1999: 1, 887).

A proposito di tale rapporto, egli sottolinea la differenza tra poesia dialettale e poesia popolare: quando il rapporto è iniziativa di un individuo o di un gruppo della classe superiore, quindi di cultura alta (direzione discendente), il suo risultato è sempre una poesia ‘colta’ che nel contatto o l'interesse col mondo inferiore, assume caratteri o di ‘macaronico’ o di ‘squisito’ (poesia dialettale); mentre, se tale rapporto è iniziativa di un individuo o di un gruppo di individui della classe inferiore (direzione ascendente) il suo risultato è allora precisamente quella che si chiama “poesia popolare” (Pasolini 1999: 1, 893). La poesia colta e la poesia popolare erano dunque dovute essenzialmente a un solo tipo di cultura, ossia quello storico del mondo in evoluzione dialettica, il quale acquista ‘discendendo’ caratteri ritardatari e primitivi. Il popolo da sé, dunque, non è in grado, secondo Pasolini, di produrre altra poesia che quella folclorica.

⁴⁹ È Pasolini stesso a precisare che la questione del bilinguismo sollevata negli scritti di Contini e Devoto veniva trattata in tale contesto nell'accezione particolare di “bilinguismo sociologico” (Pasolini 1999: 1, 893).

⁵⁰ Si vedano a tale proposito le argomentazioni delle pagine 883-6.

Tale premessa è importante per capire come nella sua concezione di poesia popolare egli arrivi a coniare, dal concetto di bilinguismo, una personale nozione di ‘bi-stilismo’ che richiama allo stesso tempo il canone di plurilinguismo dantesco e la sua nozione di regresso.

Il bi-stilismo viene spiegato da Pasolini in questo modo:

una lingua iniziale unica puramente ipotetica – diramazione di questa secondo l’immanente bilinguismo su due strati: alto e basso (bilinguismo nella specie sociologica) – formazione nello strato alto di una lingua speciale (letteraria, con la sua evoluzione stilistica libera) – discesa di tale lingua speciale verso lo strato basso, conservatore, ritardatario, dotato di una attitudine psicologica ed estetica ormai molto diversa – acquisizione di tale lingua da parte dello strato basso attraverso diversi caratteri stilistici (Pasolini 1999: 1, 894).

Risulta qui chiaro come tale definizione sia simile a quella data tre anni prima ne *La poesia dialettale del Novecento*, quando l’autore descriveva il plurilinguismo dantesco come quella “*forma stilistica* [...] lievitante dagli strati bassi della lingua” (Pasolini 1999: 1, 716); ma è anche vero che sottolineando l’attitudine psicologica ed estetica diversa, Pasolini fa qui riferimento al regresso che il poeta deve necessariamente operare nei confronti del parlante. Il modello di plurilinguismo dantesco è quindi, senza soluzione di continuità, il punto di riferimento poetico e ideologico del discorso che Pasolini sviluppa anche in questa seconda antologia.

Ad ulteriore conferma di questa tesi, va specificato che Pasolini riconosceva nel poeta del Trecento il miglior esempio di poeta popolare proprio perché riteneva che questo fosse riuscito a risolvere esemplarmente il rapporto dialettico tra cultura alta e cultura bassa. L’apprezzamento di Pasolini per il Trecento e Quattrocento italiano è già stato rilevato nei dibattiti dell’*Academiuta* degli anni ’40: nella poesia romanza di quel periodo l’autore riscopriva infatti un modello di poesia dialettale a cui ispirarsi.⁵¹ Così facendo egli aveva però anche collocato la sua esperienza dialettale nell’ambito di quella tradizione. Le ragioni di tale

⁵¹ Cfr. Capitolo 3.1.

scelta, già allora orientata verso un discorso etico del linguaggio, sembrano qui riprese ed approfondite su basi ideologiche più definite. Come ha notato Barański, Pasolini sembra infatti voler introdurre nella sua analisi della poesia popolare istanze marxiste tese ad indagare la struttura socio-economica del periodo storico (Barański 1990, 147-50). Secondo Pasolini, infatti, il periodo del Due-/Trecento coincide con un momento storico in cui la nuova borghesia non si è ancora scissa dal popolo a cui originariamente apparteneva. Pertanto, afferma Pasolini, in quel momento di “passaggio del potere da una classe aristocratica di origine teologico-barbarica in una classe borghese di origine autoctona” (Pasolini 1999: 1, 891), dire classe borghese voleva infatti dire ancora classe popolare, perché in quella “civiltà comunale” la nuova classe dirigente in formazione non si era scissa dal popolo da cui si stava producendo (Pasolini 1999: 1, 891).

Come dimostrerò, il riferimento a Dante è qui solo indiretto, ma molto probabile. Egli corrisponde infatti alla descrizione del poeta popolare trecentesco, che

pur muovendosi in una ideale zona franca di scambio tra le due culture, può essere insieme *storicamente individuo*, in quanto sia pur remotamente appartiene alla cultura in evoluzione, e *astoricamente tipo* in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale e fissa (Pasolini 1999: 1, 888).

L'impostazione pasoliniana data alla questione del linguaggio è qui ancora più chiaramente il frutto di un'elaborazione del pensiero gramsciano. Il *Canzoniere italiano* è in questo senso emblematico di una riflessione non più incentrata sulla questione linguistica come questione di stile, ma come “fattore costitutivo di una letteratura nazional-popolare (o piuttosto l'assenza di questa) e del rapporto culturale tra classi dirigenti e subalterne” (Mengaldo 1983, 133).

Come è già stato accennato, va tuttavia precisato che l'idea di ‘poesia popolare’ impiegato da Pasolini nella sua analisi non coincide con quello di Gramsci. Il concetto gramsciano di

‘letteratura nazional-popolare’ prevedeva sì una sintesi tra la componente culturale indigena (‘la nazione’) e le esigenze di conoscenza che vengono dagli strati subalterni (‘il popolo’), operata dallo scrittore, che doveva farsi interprete delle esigenze materiali e spirituali della gente comune (da cui la definizione di ‘intellettuale organico’). Tuttavia, secondo Pasolini, gli esempi di letteratura popolare di cui si occupa il teorico sardo erano distanti dal concetto di poesia popolare, che lui aveva in mente e pareva del tutto assente dall’informazione pur così varia, complessa e spregiudicata, di Gramsci” (Pasolini 1999: 1, 879). A parte alcuni esempi di letteratura popolareggiante, piuttosto che popolare, come il *Guerin Meschino* e i *Reali di Francia*, i cantastorie siciliani e le gare poetiche sarde, nell’analisi gramsciana si trattava per lo più di cultura di massa, “del romanzo geografico scientifico, del romanzo poliziesco, del libro di divulgazione scientifica alla Flammarion, degli eroi della poesia popolare, delle biografie romanzate, dei vari tipi di romanzi d’appendice ecc. ecc.” (Pasolini 1999: 1, 880).

Contro questi esempi, Pasolini sembra invece intendere con l’attributo ‘popolare’ una poesia che sia non tanto *per* il popolo, ma piuttosto che rappresenti il loro modo di concepire il mondo e la vita:

ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l’origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò, e solo in ciò, è da ricercare la “collettività” del canto popolare, del popolo stesso (Pasolini 1999: 1, 881).

Utilizzando il verbo ‘concepire’ poneva ancora una volta l’enfasi sul rapporto tra coscienza e storia e sulla partecipazione psicologica e sentimentale del poeta alla vita del popolo. Non a caso, lo stesso anno, all’interno del dibattito sull’impegno, avrebbe ripreso il concetto gramsciano di ‘sapere-comprendere-sentire’ chiarendo sulla rivista *Il Caffè* il rapporto tra vita politica concreta e vita culturale. In tale articolo, dal titolo “Restiamo nella zona d’operazione letteraria”, precisava che il compito del letterato non si limitava a compiere una scelta

politica, a buttarsi nella lotta politica. La libertà si manifestava soprattutto nell'operazione del 'capire'; un'operazione che, secondo Pasolini, non aveva limiti:

quello che il letterato dovrebbe fare, sarebbe allargare senza fine il proprio orizzonte visivo, su tutti i campi, in tutti i sensi, cercar di capire la propria storia, LA storia: come operazione preliminare, umana, morale (Pasolini 1999: 2, 2724).

Si può quindi affermare che nell'elaborazione del plurilinguismo dantesco la componente gramsciana del 'sapere-comprendere-capire' viene qui sostanziata da una maggiore coscienza socio-politica trasferendo così nel discorso linguistico/stilistico istanze ideologiche e socio-antropologiche. In riferimento all'argomento specifico di questa tesi, tale osservazione permette di capire in che modo Pasolini abbia sviluppato il suo concetto di realismo ogni volta in riferimento ai vari termini di paragone delle sue analisi (dialettale, popolare). Il concetto di 'regresso', per esempio, descritto nei termini di una partecipazione sentimentale alla realtà ne *La poesia dialettale del Novecento*, sembra ora implicare, attraverso la figura del poeta popolare, una coscienza delle strutture socio-economiche. Se confrontiamo tali riflessioni con quelle espresse un decennio dopo in "Intervento sul discorso libero indiretto" (1965) e "La volontà di Dante a essere poeta" (1965), il modello di poeta/intellettuale che Pasolini proponeva già nel 1955 è molto simile dimostrando una continuità nel pensiero dell'autore. Facendo esplicito riferimento al poeta della *Commedia* in questi saggi Pasolini chiarì che il suo ideale era quello di un 'poeta/intellettuale mimetico'. Come si evince dalla citazione sotto riportata, l'intellettuale mimetico era in grado di operare un regresso non solo linguistico, ma anche sociale, psicologico, culturale e storico nel personaggio e nella sua realtà grazie ad una coscienza democratica delle categorie sociali:

Uno scrittore borghese, anche nobile, anche alto, che non sappia riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue – e che anzi, creda di

impadronirsene cercando delle sostanziali analogie, quasicché altre esperienze che la sua non fossero concepibili – compie un atto che è il primo passo verso forme di difesa dei privilegi e addirittura di razzismo: in tal senso non è più libero, ma appartiene deterministicamente alla sua classe: non c'è soluzione di continuità tra lui e un commissario di polizia o un boia dei Lager (Pasolini 1999: 1, 1357).

Da quanto considerato in questo capitolo si evince dunque che la prima metà degli anni '50 rappresenta una tappa assai significativa di quel processo teorico di elaborazione del plurilinguismo dantesco che nella seconda metà del decennio verrà trattato in termini più espliciti e raggiungerà il suo massimo sviluppo.

Capitolo 5

IL PLURILINGUISMO NELLA RIFLESSIONE SUL NEOSPERIMENTALISMO DA *OFFICINA* AL CENTENARIO DANTESCO (1955-1965)

Nella seconda metà degli anni '50 la riflessione pasoliniana sul realismo, prevalentemente sviluppata nell'ambito del dibattito culturale di *Officina* (1955-1959), seguì quelle stesse direttive già rilevate nella prima metà del decennio e negli anni '40: da un lato, la polemica antinovecentista contro il canone monolinguistico della tradizione letteraria italiana; dall'altro, la ricerca di un plurilinguismo sperimentale. Se nella prima metà del decennio il plurilinguismo fu tuttavia considerato da Pasolini come fatto stilistico e ideologico in relazione alla poesia dialettale e popolare, nella seconda metà del decennio divenne soprattutto il pretesto per rileggere la tradizione lirica e narrativa in lingua. Lo sperimentalismo plurilinguista, derivato dal realismo dantesco dei saggi coevi di Contini e Auerbach, fu inoltre la soluzione linguistica e politica che l'autore pose in alternativa alle culture realiste degli anni '50 (neorealismo, realismo socialista). Partendo da tali presupposti, questo capitolo prenderà dunque in considerazione l'impatto culturale che ebbero Contini e Auerbach nell'elaborazione teoretica del concetto pasoliniano di neosperimentalismo mettendo in relazione la ricezione pasoliniana del realismo di Dante con quella di altri protagonisti del panorama culturale di quegli anni: Fortini e Sanguineti.

5.1 Tra neorealismo e neosperimentalismo

C'è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio di Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata ad essere operante con la Resistenza. Ora quell'idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata e con essa si stinge l'interpretazione dantesca della "compagnia picciola" che dicevo (Pasolini 1999: 1, 1647-8).

La critica ha più volte notato come, in materia di realismo, l'esperienza di *Officina* segni il passaggio da una poetica neorealistica ad una poetica basata sulla sperimentazione linguistica, o neosperimentalismo (Ferretti 1975, 56-7; Mengaldo 1983, 134; Vighi 2001, 167; Levato 2002, 25-6).⁵² È anche stato giustamente rimarcato come tale passaggio si sviluppasse parallelamente alla polemica antiermetica/antinovecentista, di cui si è già parlato nei capitoli precedenti (Mengaldo 1983, 134-7). Non credo sia stata tuttavia posta sufficiente enfasi sull'influenza che ebbe, ancora una volta, l'esempio di sperimentalismo e plurilinguismo dantesco diffuso in quel decennio nei saggi di Contini e Auerbach sul neosperimentalismo proposto da Pasolini come alternativa alle culture realiste del tempo.

L'impatto che Dante ebbe sullo sperimentalismo linguistico di quella stagione letteraria fu enorme, se si pensa che, come dimostra la citazione sopra riportata e tratta dal questionario su "Dante e i poeti contemporanei" (1965), un'intera generazione di scrittori militanti si ispirò alla *Commedia* come esempio massimo di opera realista, piuttosto che al neorealismo o alla tradizione del naturalismo borghese da Verga ai realisti degli anni '30 (Moravia, Bilenchi,

⁵² Il primo numero di *Officina* uscì nel maggio del 1955 e i suoi redattori furono Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi. Fin dal suo esordio, seppur non ufficialmente, la rivista si avvale di un numero di redattori e collaboratori ampio, tra cui Angelo Romanò, Gianni Scalia e Franco Fortini, appartenenti all'ambiente culturale della sinistra militante. La rivista fu finanziata dalla Libreria Palmaverde di Bologna (libreria antiquaria di Roversi) e la stampa venne affidata alle bolognesi Arti grafiche Calderini. Responsabile ai sensi di legge, Otello Masetti, capocommesso della Libreria Cappelli di Bologna e amico di Roversi.

Gadda, Vittorini). Negli anni immediatamente successivi la fondazione di *Officina* nel 1955 uscirono non a caso alcuni testi piuttosto rappresentativi di tale impegno etico-civile attuato attraverso la ricerca stilistica, tra cui *Ragazzi di vita* dello stesso Pasolini (1955), *Laborintus* di Sanguineti (1956), *Fumo, fuoco e dispetto* di Leonetti (1956), *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Gadda (1957), *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi (1959). A tale proposito, in questa sezione vorrei approfondire come sulla base del plurilinguismo dantesco il concetto di realismo pasoliniano si sviluppò in una direzione alquanto diversa rispetto alla cultura neorealista durante il periodo di *Officina*. Il principale obiettivo rimase pressoché lo stesso del neorealismo: far entrare la realtà più sommersa nella scrittura; ma, a differenza del neorealismo, la rappresentazione della realtà doveva essere continuamente verificata nel linguaggio come fatto sociale e ideologico.

Va innanzitutto precisato che le questioni affrontate in *Officina* in merito al neorealismo erano già state sollevate nelle due antologie considerate nel capitolo precedente: tra queste, l'idea che il realismo non fosse dato esclusivamente dai contenuti, legati ad una realtà popolare, o dall'uso del dialetto, ma innanzitutto da un rapporto dialettico tra realtà e linguaggio. Rispetto a tali considerazioni, la rivista si impegnò ancora più specificatamente in una rilettura critica di quei valori fondanti, ed ormai in crisi, della cultura realista del tempo. Come ricorda Scalia, questi erano:

la gnoseologia del “riflesso”, cioè la considerazione dell’opera letteraria come riproduzione — sia pure mediata — delle strutture economico-sociali o della dialettica storica “essenzialistica” e “totalistica”; la poetica tendenzialmente ideologica e l’etica politica, per dir così, dell’engagement eteronomo: la fiducia nella diretta e immediata rappresentatività dei dati oggettivi della realtà e dei contenuti ideologici della didattica storica (Scalia 1968, 227).

Durante la revisione critica del neorealismo molti degli intellettuali di *Officina* si vennero soprattutto a scontrare con un certo determinismo ideologico che caratterizzava tale cultura;

questo consisteva nel ridurre la funzione conoscitiva dell'arte alla rappresentazione di luoghi e problemi settoriali, col rischio del bozzettismo naturalistico (il nazional-popolare, la letteratura sulla questione meridionale, ecc.). Pur continuando comunque a condividere con il neorealismo l'ambizione di restituire la totalità del reale e riflettere il mondo in cui viviamo, il modo in cui molti intellettuali intesero dunque riconsiderare l'impegno nei confronti della realtà fu innanzitutto attraverso una verifica dei significati sul linguaggio.

In tale contesto culturale, Pasolini ebbe il merito di anticipare molte delle questioni discusse diversi anni dopo – da autori come Sanguineti, per esempio, in *Ideologia e linguaggio* (1965) – in merito al rapporto tra ideologia e linguaggio. Coniugando stilistica e marxismo, molte delle sue riflessioni di quegli anni sul realismo furono di fatto il naturale proseguimento di quella ricerca poetica già rilevata: l'impegno nei confronti di uno sperimentalismo plurilinguista e popolare di matrice dantesca contro lo stile assoluto della tradizione monolingua associata all'ermetismo e al novecentismo e, ora, anche al neorealismo. Queste ultime avevano infatti in comune il fatto di non concepire la lingua come principale sede del rapporto ideologico e dialettico con la realtà finendo per assumere 'cristallizzazioni stilistiche'. Per Pasolini, invece, l'impegno ideologico fu innanzitutto una questione linguistica. Come notò Della Terza già nel 1961, sulla scia di Contini e Auerbach, Pasolini sottolineò come critico il momento formale "rispetto alla formula contenuto-forma che il crocianesimo aveva presentato come momento inscindibile" (Della Terza 1961, 306), in un periodo in cui altri scrittori italiani cercarono di risolvere la crisi di contenuto segnalata dal neorealismo in un senso puramente nominalistico. L'atto della creazione artistica fu in quest'ottica sempre concepito in due tempi distinti: in linea con il magistero dantesco, accanto all'invenzione artistica, vi era sempre stata una meditazione sullo stile accompagnata da tutta una serie di questioni sociali e culturali.

Per chiarire in che modo Pasolini anticipava le questioni affrontate da Sanguineti quasi dieci anni dopo, mi limito a citare una definizione di quest'ultimo, che credo sintetizzi efficacemente la posizione di Sanguineti al riguardo:

L'identità (dialettica) di ideologia e linguaggio [...] è l'orizzonte entro cui si pone, oggi (come ieri) ogni questione culturale (nell'accezione antropologica del termine, ovviamente: e dunque con rinvio all'unità dialettica di politica e cultura): e ogni ideologia è, naturalmente, un sistema di valori, e dunque comporta modelli positivi (linguistico-ideologici, politico-culturali) (Sica 1974, 2).

Come approfondì nei saggi ora contenuti in *Ideologia e linguaggio*, secondo quest'ottica il realismo corrispondeva di fatto alla visione ideologica della realtà del poeta/narratore, ovvero a quella fetta di realtà che si decide di esprimere e quella che si decide di considerare 'impoetica' e dunque di escludere; è il "cerchio di impoetiche realtà, o presunte tali, di volta in volta diverse, di fronte a cui, esclusivamente, altre realtà hanno modo, dialetticamente, di istituirsi come poetiche" (Sanguineti 2001, 13). Citando Auerbach, che per molti versi suggeriva lo stesso concetto, Sanguineti fa dunque riferimento all'orizzonte sociale nel quale il poeta/narratore seleziona la sua realtà determinando così il suo realismo (in quanto rapporto tra realtà e linguaggio):

E questo limite, proprio, contro il quale urtano e si esercitano le realtà poetiche, è la condizione, esplicita o segreta, a seconda dei casi, della loro qualità, del loro significato, del loro valore estetico (Sanguineti 2001, 13).

Consapevole dello stesso rapporto imprescindibile che esiste tra ideologia e linguaggio, le critiche che Pasolini mosse al neorealismo furono quindi molto simili a quelle rivolte alla poesia dialettale nell'antologia del 1952. Di base il problema restava quello di un uso retorico, non mimetico, del linguaggio per descrivere temi popolari. Retorico perché utilizzando l'italiano nato dall'unità nazionale come lingua franca, ovvero come *koiné* strumentale di uno stato ancora senza tradizione linguistica (Pasolini 1999: 1, 1071-2), tale lingua non era effettivamente rappresentativa del popolo, ma solo di quella *élite* d'avanguardia piccolo-

borghese che gestiva la scena culturale del dopoguerra. Emerge qui chiaramente la differenza della posizione di Pasolini rispetto a quella del marxismo ufficiale nel concepire, sul piano del linguaggio, il realismo e il rispecchiamento del sociale (Mengaldo 1983, 151; Vighi 2001, 175-6). Contro il tatticismo della critica marxista ufficiale e la tendenza a sottovalutare il problema della lingua come fatto culturale, la questione della letteratura nazional-popolare fu posta da Pasolini come un fatto principalmente linguistico: come può tale lingua franca venire adottata come momento normativo di una letteratura nazional-popolare? Per l'autore il concetto di letteratura nazional-popolare era infatti incompatibile con gli istituti linguistici esistenti.

Mettendo invece in discussione proprio i significati, di cui si parlava sopra, rispetto a tale questione Pasolini si poneva chiaramente nei panni di

uno scrittore che, partendo da ragioni eteronome rispetto alla letteratura (e tali ragioni eteronome, addirittura anti-letterarie, in questo momento storico, non saranno né di parte liberale né di parte cattolica, se non in casi eccezionali), cerchi di adattare a quelle sue ragioni un istituto linguistico in polemica col novecentismo (Pasolini 1999: 1, 1070).

L'autore rivendicava la necessità del linguaggio non tanto di farsi portavoce di contenuti ideologici, quanto di mettere in pratica gli stessi principi ideologici nel linguaggio. Questo significava, per esempio, democratizzare la letteratura democratizzando innanzitutto la lingua. Fare della lingua il luogo in cui l'intellettuale borghese e il popolo si incontrano. Come nota Vighi, in questo l'ideale pasoliniano sembra coincidere con i propositi gramsciani di "instaurare un rapporto comunicativo e di scambio tra l'intellettuale di sinistra e le masse" (Vighi 2001, 186). In realtà, come il critico stesso dimostra, Gramsci non riconosce un valore ideologico all'estetica (Vighi 2001, 176); allo stesso modo, non teorizza nessuna contaminazione tra intellettuale e popolo sul piano lessicale, come invece fece Pasolini. A maggior ragione, il merito di Pasolini fu quello di aver portato la questione ideologica della

letteratura nazional-popolare nel cuore del linguaggio attraverso la nozione di sperimentalismo linguistico di matrice dantesca del saggio continiano del 1951.

Seguendo l'esempio dantesco, il realismo consisteva in una sperimentale *adaequatio rei et verba*; ma era anche concepito come fatto allo stesso tempo linguistico e socio-ideologico, legato alla consapevolezza che “ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi” (Pasolini 1999: 1, 1073). La priorità fu dunque data alla manipolazione del linguaggio poetico e narrativo al livello del lessico, della sintassi, del metro, dell'organizzazione strofica, delle strutture narrative, che da specchio riflettente fu concepito come “accurato registratore dei processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale” (Levato 2002, 22). In questo senso si è parlato di ‘risoluzione della realtà nel linguaggio’, partendo dal presupposto che le tecniche linguistiche erano delle “ipotesi conoscitive” e che la realtà poteva essere decifrata in quanto “linguisticamente conoscibile e conosciuta” (Scalia 1968, 225). Secondo quest'ottica, la ricerca di realismo non poteva prescindere dalla sperimentazione di un nuovo linguaggio poetico che doveva essere allo stesso tempo critica dell'istituto letterario tradizionale e riflesso di una nuova coscienza etica e politica. Con la sua riflessione teoretica Pasolini segnò dunque l'importante passaggio tra neorealismo e neosperimentalismo spianando il terreno alla neoavanguardia; un passaggio che, è bene sottolinearlo, senza quella fecondazione, dinamizzazione, contaminazione, contestazione, demistificazione ed integrazione che egli operò tra gramscismo e plurilinguismo dantesco non si sarebbe forse potuto realizzare.⁵³

⁵³ Ho qui utilizzato un concetto che Ferretti utilizza in alcune riflessioni sul “marxismo critico” di *Officina* (Ferretti 1975, 81-9) riscontrandolo appunto in quei momenti in cui “entra in rapporto (più o meno “reciproco”) di fecondazione, dinamizzazione, *contaminazione*, “contestazione”, demistificazione, “integrazione” con altre correnti ideali; quando è, in sostanza, funzionale ad altro” (Ferretti 1975, 86).

5.2 Il plurilinguismo da libertà stilistica ad impegno politico

Constatato il fatto che il modello linguistico e stilistico dantesco continuò ad essere il principale punto di riferimento stilistico pasoliniano anche nel periodo di *Officina*, credo sia importante individuare i punti di continuità e rottura con i discorsi affrontati precedentemente in questa tesi. Questo consentirà di enfatizzare gli aspetti più rilevanti dell'evoluzione del concetto di realismo dagli anni '40 alla fase di impegno di questi anni. Uno dei migliori esempi di congiuntura tra passato e presente è il saggio su Pascoli del 1955, in quanto indicativo di come il concetto di plurilinguismo dantesco si fosse evoluto in quegli anni nelle riflessioni di Pasolini da un'idea di sperimentalismo esistenziale-letterario ad una di plurilinguismo come impegno socio-politico e socio-linguistico di democratizzazione della letteratura. Ai fini di questo studio, l'esempio del Pascoli è dunque il pretesto per comprendere come il modello linguistico e stilistico dantesco si sia sviluppato nel pensiero pasoliniano dagli anni '40 agli anni '50.

Com'è già stato rilevato nel Capitolo 3.3 a proposito della tesi pasoliniana sul Pascoli del 1945, *Antologia della lirica pascoliana*, il poeta di San Mauro si poneva infatti su un'ideale linea di continuità rispetto al modello dantesco proprio in quanto precursore del Novecento di certo sperimentalismo linguistico in direzione del reale. Nel saggio del 1955 Pasolini sembra tuttavia reinterpretare il magistero pascoliniano in chiave ideologica. A proposito di questo saggio alcuni hanno infatti notato un rapporto contraddittorio tra l'autore e il poeta di San Mauro. Ferretti parla di "attrazione-rifiuto" verso il Pascoli (Ferretti 1975, 27) suggerendo il tono polemico della rilettura che Pasolini compie di Pascoli dieci anni dopo la tesi di laurea. Se quest'ultimo era stato infatti il punto di riferimento principale del plurilinguismo dantesco nel panorama contemporaneo, in tale saggio Pasolini individua il suo limite poetico nella sua

assenza di coscienza socio-politica (Vighi 2001, 173). Notò dunque giustamente Mengaldo che il punto chiave del saggio del 1955 è la vigorosa critica ideologica mossa da Pasolini al plurilinguismo pascoliano (Mengaldo 1983, 146) basata sul fatto che il modello pascoliano risultava limitato proprio perché confinato ad un'esclusiva funzione poetica.

Nello specifico, il realismo sperimentale del poeta di San Mauro rappresentava sì un punto di riferimento ed un grande esempio stilistico nella 'storia della parola', ma come leggiamo dal saggio del 1955 il suo plurilinguismo era di tipo rivoluzionario solo in senso linguistico, o per intenderci meglio, verbale (Pasolini 1999: 1, 1004). Per quanto Pascoli si fosse dimostrato innovativo nelle sue libere tendenze stilistiche, egli rimase comunque al di fuori di una coscienza della propria forza innovativa rimanendo legato ad "un'ossessione, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole" (Pasolini 1999: 1, 1000). Per molti versi si trattava della stessa critica rivolta al poeta di San Mauro dieci anni prima, quando Pasolini riscontrava in Pascoli una certa irresponsabilità nelle sue scelte stilistiche ed una mancanza di volontà poetica, che significava precisamente utilizzare il linguaggio poetico come lingua strumentale in relazione ad una problematica morale. Come aggiunge ancora l'autore, con il Pascoli ci troviamo

di fronte a una vita sentimentale viziata, a una affettività di continuo protestata ma senza oggetto, a una bontà informe e infantile che per rendersi in qualche modo plastica necessita di nominali applicazioni cristiane o socialistiche: a una vita, insomma, *ridotta alla funzione poetica* (Pasolini 1999: 1, 1003).

In definitiva, anche la sua storia stilistica faceva parte di quella storia di individui confinati nella letterarietà e nell'estetismo, protetti,

nell'*inventio*, da una *koiné* già "per letteratura", da una parte, e dall'altra da una condizione sociale preservante l'io nella sua passione estetica a coltivare o le abnormità di tipo religioso o intimistico o l'*otium* classicheggiante e squisito (Pasolini 1999: 1, 1003).

Pertanto, a distanza di un decennio, la figura umana e letteraria del Pascoli risultava una semplice variante moderna, o borghese nel senso borghese dell'archetipo del poeta italiano, proprio perché non dotata di una consapevolezza socio-politica della propria portata innovativa. Rispetto alla sua idea di Dante come poeta impegnato ed interamente coinvolto nelle questioni storico-politiche del suo tempo, Pasolini considerava il Pascoli un esempio di realismo limitato proprio per il suo apoliticismo, che di fatto riduceva il suo allargamento linguistico, in senso innovativo e per definizione antipetrarchesco ad un fatto quantitativo. Non si trattava, dunque, di quell'allargamento linguistico di origine ideologica del Manzoni e del Verga, in cui, secondo l'esempio di Dante, il punto di vista era portato fuori dal mondo, per cui questo risultava ingrandito e insieme unificato nella sua immensa complessità linguistica. Invece, "nel Pascoli quell'allargamento linguistico è sempre in funzione della vita intima e poetica dell'io, e, quindi, della lingua letteraria, nel suo momento centralistico e in definitiva ancora tradizionale" (Pasolini 1999: 1, 1006).

Come dimostra un altro importante saggio di *Officina*, "La libertà stilistica", la rilettura critica del Pascoli fu applicata anche alla propria poesia giovanile (*Poesie a Casarsa*, in particolare), non a caso ispirata a Pascoli stesso. Cercando di definire la sua idea di sperimentalismo, in questo saggio l'autore prendeva innanzitutto le distanze da quella libertà stilistica che caratterizzò la tradizione novecentesca tra il '30 e il '40, di cui la stessa *Poesie a Casarsa* fece parte. Una libertà considerata mistificatoria, proprio perché legata di fatto ad "una lingua fondamentale eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del *pastiche*, della pre-grammaticalità pseudo-realista" (Pasolini 1999: 1, 1232). Pasolini specifica che nonostante tale libertà in alcuni casi andasse

apparentemente nella direzione di un certo realismo, come nel Pascoli appunto, si trattava al massimo di un allargamento lessicale piuttosto che di un mutamento stilistico.⁵⁴

Rispetto ad uno sperimentalismo esclusivamente poetico, confinato nel solo spazio della letterarietà, Pasolini auspicava invece uno “sperimentalismo ideologico e metodologico”, secondo una definizione di Ferretti (Ferretti 1975, 85), che si facesse carico dei problemi della storia. È quindi interessante la rilettura che l'autore fece della propria lirica friulana, in quanto dimostra come la sua stessa nozione di sperimentalismo, ispirata a quello dantesco attraverso l'esempio di Pascoli, si fosse effettivamente ideologizzata nell'ultimo decennio. Facendo riferimento a *Poesie a Casarsa*, sottolineò infatti la natura iperletteraria di tale operazione linguistica:

era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l'esempio di Mallarmé), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l'esempio, *in nuce*, del Pascoli) (Pasolini 1999: 1, 1232).

Attraverso questo confronto con il suo stesso passato poetico, si vede dunque confermata l'originaria supposizione che, sotto influenza continiana, Pasolini avesse cercato

⁵⁴ In “La confusione degli stili” (1957) questo scenario viene ulteriormente definito. Come scrive in tale articolo, nel primo Novecento, secondo Pasolini, si assiste a due tendenze: la prima è la formazione di una lingua letteraria, che in reazione alla tendenza ottocentesca di Manzoni e Verga, vuole porsi come innovatrice da un punto di vista linguistico. Essa conteneva per la prima volta nella storia italiana, la lingua della poesia e la lingua della prosa, ma non attraverso un abbassamento della poesia ma attraverso un rialzamento e una poetizzazione della prosa (la cosiddetta “prosa d'arte”). Per quanto questa lingua fosse articolata, inventiva e raffinata, e nei casi migliori presentasse un allargamento linguistico (Pascoli), essa era tuttavia “estremamente ristretta e come sclerotizzata rispetto all'area dell'esprimibile: dell'oggettivo, dello storico. A questa “selezione linguistica”, che ricalcava il modello di unilinguismo di Petrarca, “per cui le parole usate nel loro semantema storico erano tabù, “prosaiche”, dato l'adattamento di tutta la lingua alla poesia” (Pasolini 1999: 1, 1078), Pasolini dà l'interessante definizione di “espressionismo retorico”: “quindi, appunto, dilatazione del semantema a un fine che apparentemente era espressionistico, mentre in realtà si trattava di un espressionismo retorico, internamente classicistico. Parallelamente a questa tendenza, l'autore ne individuava una “regressiva” “rispetto alle descritte innovazioni novecentesche, in quanto legata alle esperienze ideologiche e stilistiche del secolo precedente, di cui facevano parte gli antifascisti: Gobetti, Gramsci, in senso strettamente politico; Gadda o Moravia, come esempi in senso strettamente letterario. Tale corrente, che avrebbe finito col prevalere nel dopoguerra, portava ad un allargamento linguistico in teoria capace di contenere il nuovo orizzonte politico e storico in cui l'uomo, fuori dal terrore e dalla regressione reazionaria, viveva realmente (Pasolini 1999: 1, 1079). In definitiva, il primo Novecento era letto come un tipico esempio di prosa classica, secondo la categoria di Auerbach, dove ciò che conta è soprattutto il corso ipotattico della lingua, dettato dall'aristocraticità ordinatrice che lo presiede. Un'aristocraticità, che tuttavia, fu lesa da una sempre maggiore coscienza democratica e storicistica dei letterati, che ha portato appunto ad un'anti-retorica e ad una mescolanza stilistica verso il concreto-sensibile (Pasolini 1999: 1, 1080).

progressivamente di emanciparsi dalla sua precedente produzione lirica ermetico-simbolista ispirandosi ad un tipo di realismo dantesco. Ma risultano anche confermate le considerazioni fatte nel capitolo precedente sulla rilettura del plurilinguismo dantesco in chiave ideologica. A quest'altezza il fatto stilistico non può essere disgiunto, secondo Pasolini, da una consapevolezza socio-politica della realtà.

5.3 La proposta ideologica e stilistica dello sperimentalismo pasoliniano

È dunque arrivato il momento di definire in che modo Pasolini concepisse ideologicamente e stilisticamente il neosperimentalismo. Va precisato innanzitutto che esistono diversi punti in comune tra l'idea pasoliniana di stile che emerge in *Officina* e quella dei saggi danteschi di Contini in prima istanza, ma anche di Auerbach, che svolse un ruolo chiave nella riflessione stilistica pasoliniana tra la fine degli anni '50 e gli anni '60 (*Mimesis* fu pubblicato in Italia nel 1956). Di base, nella sua idea di neosperimentalismo si possono individuare due punti chiave della sua personale elaborazione del modello dantesco: il concepire lo sperimentalismo come un antipetrarchismo estremo; il definire la sua idea di realismo integrale o mimetico come espansione dell'area dell'esprimibile, contaminazione degli stili, dizione totale della realtà.

A proposito del primo punto, è importante considerare “Il neo-sperimentalismo” (1956) per comprendere quale fosse lo scenario generale lirico di quegli anni. L'autore passa in rassegna in modo descrittivo esempi di sperimentalismo nel panorama lirico italiano indicando tre sezioni principali:

1) Neo-sperimentalismo, tout court, di origine psicologica, o patologica, concrezione di un “caso” solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo decadentistico, o, meglio ancora, espressionistico. 2) Neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca. 3) Neo-sperimentalismo coincidente con la sindrome stilistica della nuova, appunto spuria, ricerca “impegnata”, ma, nella fattispecie, non di partito (Pasolini 1999: 1, 1213).

Nel già menzionato “La libertà stilistica” Pasolini assegnò la denominazione di ‘neo-sperimentalismo’ a tutto quello sperimentare poetico degli ultimi dieci anni. Rispetto a tale scenario, l'autore sembra tuttavia rivendicare a nome di *Officina* una posizione di indipendenza stilistica e ideologica. Contrario ad assumere ogni ‘fissazione’ stilistica, così

come qualunque ideologia ufficiale, lo sperimentalismo pasoliniano intendeva rapportarsi criticamente alla realtà senza imporre alcun determinismo o ordine simbolico esistente a-priori, ma anzi assumendo una posizione critica rispetto a qualunque sistema di rappresentazione. La relazione tra soggetto lirico e realtà doveva dunque essere intesa come un momento indeciso, problematico e drammatico, seguito da un momento di invenzione del linguaggio:

Nello “sperimentare” dunque, che riconosciamo nostro (a differenziarci dall’attuale neo-sperimentalismo), persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico che coincide con quella indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede un continuo, doloroso sforzo di mantenersi all’altezza di un’attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale: e questo poi, implica una certa gratuità di quello sperimentare, un certo eccesso, comunque: l’attitudine sperimentalistica sopravvissuta. Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l’identificazione dello sperimentare con l’inventare: con l’annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti, ossia un’operazione culturale (cfr. le varie *Analisi* di A. Romanò) idealmente precedente l’operazione poetica (Pasolini 1999: 1, 1234).

Ha giustamente notato Vighi come Pasolini concepisse il termine ‘ideologia’ come “crisi e ricerca di ideologia”, come “tensione ideologizzante”, piuttosto che come “coagulo autonomo di principi e idee” (Vighi 2001, 181). In questa osservazione emerge anche implicitamente il rapporto che Pasolini intendeva nel realismo tra linguaggio e realtà. L’indipendenza ideologica di cui parla Pasolini consisteva infatti nell’astenersi da una qualunque ipostatizzazione del linguaggio, ovvero astenersi dall’imporre una visione aprioristica sulla realtà attraverso una simbologia linguistica preesistente.

In questo senso, lo sperimentalismo di Pasolini può essere definito come un antipetrarchismo spinto al parossismo nella misura in cui rifiutava *uno* stile, assoluto e selettivo (per quanto apparentemente ‘realista’), per essere una ‘prova locale’, uno sperimentare appunto, su stili propri ed altrui da verificare continuamente sulla realtà in modo razionale. Sperimentare per l’autore significava dunque per prima cosa abiurare le strutture linguistiche predeterminate in una costante *adaequatio* del significante al significato. Tale metodo riprendeva il ‘tormento della dialettica’ del poeta della *Commedia*, interpretato come

volontà di fare del mezzo tecnico uno strumento di indagine su se stesso. Ma l'antipetrarchismo di Pasolini non è solo da intendersi come rifiuto di uno stile, ma più in generale come rifiuto di una scelta, stilistica e ideologica, – “è un'indipendenza che costa terribilmente cara: quanto vorremmo, come usa dire, *avere scelto*” (Pasolini 1999: 1, 1233-4).

La decisione di non voler prendere una determinata posizione nei confronti della realtà venne anche ribadita in un altro saggio chiave di *Officina*, intitolato non a caso “La posizione” (1956), in cui Pasolini non solo si schiera contro il prospettivismo di Lukács, ma esprime chiaramente la sua idea di concepire il realismo come un adattare il periscopio all'orizzonte (e all'immenso orizzonte dei fenomeni) e non l'orizzonte al periscopio (Pasolini 1999: 1, 631). Con tale affermazione Pasolini si poneva contro tutte quelle posizioni che in qualche modo operavano una selezione ideologica della realtà senza considerare quest'ultima nella totalità dei suoi fenomeni. Questo fu uno dei punti di maggior conflitto con la critica marxista ortodossa e con Fortini, come vedremo nella prossima sezione; basti qui anticipare che nel suo abolire ogni forma di posizionalismo in una “verifica continua [...] *col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova*” (Pasolini 1999: 1, 1236-7) è già riconoscibile quell'atteggiamento postideologico e poststrutturalista nei confronti del linguaggio, di cui mi occuperò più avanti, ben descritto da Viano come “the art of having no stable discursive identity” (Viano 1993, viii).

Chiarita la posizione ideologica di Pasolini nei confronti della realtà, la sua nozione di sperimentalismo realista si spiega partendo proprio da quell' ‘adattare il periscopio all'orizzonte’. Tra il 1956 e il 1957 l'area di interesse del realismo pasoliniano sembra infatti allargarsi oltre i temi popolari e considerare la realtà nella varietà dei suoi fenomeni mirando ad una dizione totale della realtà. La crisi ideologica a seguito dei fatti di Polonia e Ungheria di quegli anni svolse indubbiamente un ruolo determinante nella riverbalizzazione del

concetto di realtà, in quanto rendeva svalutati tutti i valori popolari che avevano accompagnato l'ideale comunista.

Sul piano letterario, non meno determinante fu tuttavia la pubblicazione del saggio di Auerbach *Mimesis* nel 1956, il quale proponeva una nuova idea di realismo o mimesis (è lo stesso sottotitolo "Il realismo nella letteratura occidentale" a suggerire un'equivalenza tra i due termini) che, ancora una volta, trovava uno dei suoi massimi esempi nel modello dantesco. In breve, l'idea di realismo che pare emergere qui è quella dell'espansione dell'area dell'esprimibile attraverso la contaminazione di materiali linguistici e culturali più diversi. Per Auerbach il progetto mimetico veniva raggiunto in Dante mediante l'espansione di tutte le possibili regioni del reale e una vasta escursione di contenuti e di stili corrispondenti: dal passato al presente, dalla sublime grandezza alla spregevole bassezza, dalla storia alla leggenda, dalla tragedia alla commedia, da uomini a paesi (Auerbach 2000: 1, 205). Ed è allora chiaro che tale idea di realismo corrispondeva piuttosto a quello che oggi riconosceremmo piuttosto come il principio del relativismo della 'rappresentazione della realtà', dove la citazione artistica vale quanto un brandello di realtà, dove il mito vale quanto la storia, purché tutto contribuisca ad un'immagine il più possibile esaustiva dell'esistente. Il realismo non risultava quindi più un progetto linguistico rivolto *esclusivamente* ad una realtà popolare, ma doveva necessariamente *includere* e farsi espressione dei fenomeni linguistici più vari.

Non si può sottovalutare l'influenza che tale testo ebbe verso la fine degli anni '50 nell'ambito del dibattito sul realismo. Pasolini fu sicuramente uno dei più sensibili al concetto di mimesis auerbachiano, come dimostra innanzitutto un suo importante saggio di *Officina*, "La confusione degli stili" (1957), che si avvale appunto della terminologia auerbachiana di 'mimesis' e 'contaminazione degli stili' nella sua ennesima rilettura della storia letteraria

italiana. Attraverso queste coordinate Pasolini sottolineò, per esempio, come l'abbassamento linguistico verso il parlato nel Manzoni tendeva a una mescolanza degli stili di tradizione biblico-cristiana, in cui però la semplicità del tono sostituiva la tipica paratassi di tale tradizione; nel Verga tendeva invece ad una separazione degli stili, nel senso che il regresso nell'anima del parlante non ammetteva interventi dell'autore, appartenente alla classe alta, se non attraverso un'assoluta, rigida mimesis del parlato; infine, l'autore puntualizzò come tale abbassamento linguistico alle soglie del Novecento si trovava nella ricerca pascoliana (Pasolini 1999: 1, 1076). Allo stesso modo, Pasolini rileggeva il decadentismo, caratterizzato dal periodo ipotattico, dalla separazione degli stili (con prevalenza dello stile *sublimis*, retorico, ordinante dall'alto).

A parte la sua rilettura della tradizione letteraria italiana in chiave auerbachiana l'aspetto più rilevante è che a partire da questo momento Pasolini iniziò ad utilizzare il termine 'mimesis' (in alcuni casi nella varietà 'mimesi') per far riferimento, da un lato all'idea di contaminazione linguistica e psicologica con il parlante (quella che precedentemente aveva chiamato 'regresso'); dall'altro, a quel realismo integrale, descritto in *Scrittori della realtà*, che aspirava ad un'omologia tra forma e contenuto, tra arte e vita. A conferma del primo punto è indicativa questa dichiarazione dell'autore nel saggio introduttivo dell'edizione del 1958 di *Ragazzi di vita*, "Il metodo di lavoro", in cui il concetto di 'mimesis linguistica' viene utilizzato per intendere quella contaminazione linguistica tra autore e personaggio da compiere attraverso il regresso nel parlante:

Nell'immergermi nel mondo dialettale e gergale della "borgata" io porto con me una coscienza che giustifica la mia operazione né più né meno di quanto giustifichi, ad esempio, l'operazione di un dirigente di partito: il quale, come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente la necessità, per capire e fare proprie le necessità della classe proletaria o comunque popolare. La differenza è che questa operazione coscientemente politica, nell'uomo di partito prevede o prepara l'azione: in me, scrittore, non può che farsi mimesis linguistica, testimonianza, denuncia, organizzazione interna della struttura narrativa secondo un'ideologia marxista, luce interna (Pasolini 1979, 213).

Qualche anno dopo, in alcuni saggi del 1965 come “Intervento sul discorso libero indiretto” e “La volontà di Dante a essere poeta”, ora raccolti in *Empirismo eretico*, il termine ‘mimesis’ fu usato per indicare l’omologia tra strutture del discorso e strutture della realtà, spesso in riferimento all’esempio dantesco. Come analizzerò più dettagliatamente nel capitolo successivo, a quest’altezza per Pasolini l’esempio linguistico e stilistico di Dante divenne quindi modello di ideale identità tra scrittura e realtà; un’identità che Pasolini spingerà fino al parossismo con il desiderio di annullare la barriera metaforica che separa autore-letterato e vita osservata.

L’espansione dell’area dell’esprimibile e contaminazione linguistica e stilistica fu il modo in cui anche la neoavanguardia intese il realismo. Ne *Il realismo di Dante* di Sanguineti, per esempio, di cui tratterò nell’ultima sezione di questo capitolo, la scrittura realista della *Commedia* consisteva nella latitudine linguistica del poema, di aree tonali, livelli stilistici, pregnanza, modi sintattici, risoluzioni ritmiche, prestiti, neoformazioni, allusività, choc verbali, coscienza d’etimi, trasposizioni semantiche, astuzia di referti in citazione, forme di derivazioni, nella convinzione che “contro quel che si dice e si crede (o si finge di credere), dire parole, in poesia, è dire cose” (Sanguineti 1966, 7). Secondo il critico genovese, il realismo di Dante non si limitava infatti a quell’“itinerario di estrema monotonia” rappresentato dalla tenzone con Forese, le *petrose*, *Inferno*, ma proprio nella capacità della *Commedia* di abbracciare una grande quantità di realtà. In parte vicino alla concezione pasoliniana che la realtà non è solo rappresentata dalle cose sensibili, Sanguineti sfatò allora un pregiudizio sul realismo linguistico, quello per cui “il realismo, in lingua, e non in lingua soltanto, si misura sopra il declinare verso le forme più schiettamente sensibili” (Sanguineti 1966, 8). A tale proposito aggiunse:

Quando anche si ripeta, con Fubini e con Gmelin, la buona canzone del D'Ovidio, e si mettano bene in fila "vecchio" per l'*Inferno* (un "vecchio" declassato, per dirla con Barthes, al *degré zéro*), "veglio" per il *Purgatorio*, e "sene" per il *Paradiso*, non si scioglie certo il resistente nodo che abbiamo indicato adesso. A dispetto di siffatte adeguazioni stilistiche (da concepirsi proprio, scolasticamente, in termini di *adaequatio rei et verbi*), il realismo pare restringersi sempre, ostinatamente, dalla parte del "vecchio" Caronte (Sanguineti 1966, 8-9).

Il realismo di Dante consisteva per Sanguineti nell'*aedaquatio rei et verbi*, applicata sia nel punto infimo del mondo che nelle alte sfere dell'Empireo. Il critico non si poneva il problema se la realtà che descrisse Dante, o qualunque altro autore, fosse esistente o meno, in quanto era consapevole che ogni *Weltanschauung* è il prodotto di un'ideologia, così come lo è il linguaggio, come argomenterà in *Ideologia e linguaggio* lo stesso anno. Essere realisti consisteva allora nell'adeguare, senza scarto ideologico e separatezza tra poesia e mondo, la lingua alla realtà che si intendeva rappresentare.

Passando alle conclusioni di questa sezione credo sia emerso come il concetto di realismo sperimentale e plurilinguista che troviamo in *Officina* si ponga in netto contrasto con le principali culture realiste del tempo in quanto caratterizzato da un antipetrarchismo poetico e ideologico basato sul rifiuto dell'ipostatizzazione dello stile e dell'ideologia. Questa importante riflessione dell'autore nell'ambito di *Officina* segna un passaggio cruciale dalla stagione dell'impegno a quella che caratterizzerà lo sperimentalismo, non solo letterario ma anche cinematografico, degli anni '60. Come vedremo nelle sezioni successive, tale prospettiva entrò chiaramente in collisione con la critica marxista ortodossa (il confronto con Fortini è particolarmente emblematico a tale proposito), mentre spianò invece il terreno a movimenti letterari sperimentali come la neoavanguardia che trovarono la loro ragione d'essere proprio in quelle riflessioni pasoliniane sul rapporto ideologia-linguaggio.

Com'è in parte emerso, il passo dal neosperimentalismo alla neoavanguardia fu breve. Si può anzi dire che la lezione dantesca del plurilinguismo e dello sperimentalismo, teorizzata principalmente da Pasolini nell'ambito di *Officina* abbia trovato in poesia e narrativa una più

ampia e compiuta realizzazione tra le fila della neoavanguardia che nelle opere pasoliniane. Come analizzerò nell'ultima sezione di questo capitolo, a tale riguardo non esiste esempio più significativo di Edoardo Sanguineti, che pur partendo dallo stesso rifiuto dell'ideologia neocapitalista, dalla stessa posizione antiermetica e dallo stesso interesse per il linguaggio come portatore di una visione del mondo, approdò ad una concezione radicalmente diversa da quella pasoliniana riguardo al ruolo dell'intellettuale e alla funzione poetica; questo risultò in un modo differente di interpretare e rielaborare Dante e la sua opera, come emerse chiaramente in occasione del centenario dantesco nel 1965.

5.4 Altri realismi: il dantismo di Fortini

“Leggo sul n. 9 di “Officina” (giugno 1957) la dichiarazione ideologica più precisa dello sperimentalismo di Pasolini” (Fortini 1993, 14). È questo l'*incipit* di “La libertà stilistica” che Fortini scrisse in risposta all’omonimo saggio pasoliniano. Con lo stile tipico del rigore e della coerenza, l’articolo di Fortini è un esempio significativo del punto di divergenza dei due autori sul piano politico e poetico, non a caso rispecchiato in due modi diversi di intendere la lezione di Dante. La polemica tra i due autori si estese ben oltre questo episodio ed accompagnò anzi tutta la loro amicizia e collaborazione professionale, diventando esemplare di due visioni politiche di tutto riguardo storico.

In riferimento allo sperimentalismo professato da Pasolini, Fortini vi leggeva incoerenza ed ambiguità, vale a dire non solo un rifiuto all’impegno politico ed ideologico, ma la meschinità di chi, non assumendo una posizione chiara ed univoca, faceva il ‘doppio gioco’:

Noi sappiamo benissimo che ci sono vari modi di non accettare, oggi, forme “storiche e pratiche” di ideologia: uno ad esempio, è quello di chi, dopo aver cercato di descrivere l’area della propria passività ideologica, cerca di fare il proprio dovere d’uomo come un altro, e cioè di andare oltre, verso una ‘scienza’, e sia pur intuitiva, o religiosa o poetica; un altro è invece quello di non tentare nemmeno la coerenza, di chiamar libertà l’equivoco, di farsi usufruttuari della difficoltà che è di tutti, insomma di tenere un doppio registro, o doppio gioco (Fortini 1993, 15).

Le strade dei due autori si dividevano proprio a questo punto, così come la loro concezione del realismo: nel punto in cui Fortini riconosceva in Pasolini un bagaglio ideologico e politico piuttosto leggero ed un’incapacità di resistere all’estetica passione. Nella ‘libertà stilistica’ di Pasolini, Fortini, infatti, non vedeva tanto una presa di posizione contro le forme linguistiche e stilistiche dell’ideologia, ma la ‘costituzione di un alibi’, attraverso la scrittura, che gli permetteva di assumere una posizione, sul piano sia poetico che politico, sempre ambigua.

Attraverso quel temperamento moralista che ha caratterizzato l'impegno di Fortini come poeta, scrittore, saggista e politico è da leggersi anche il suo dantismo, che dal poeta della *Commedia* ereditava soprattutto la lezione continiana del 1939 della razionalità, oggettività, senso del reale e di comunità, che egli tradusse in un programma di realismo come virtù civile, ricerca di giustizia, rigore morale, da realizzare attraverso un atteggiamento pedagogico verso il lettore ed una parola poetica che si misurasse continuamente con un orizzonte storico e concreto.

Fortini, come Pasolini, era cresciuto nella stessa cultura antiermetica ed antifascista. Si era formato nella Firenze degli anni Trenta, proprio quando veniva sviluppata una poetica della parola densa, astratta, evocativa; ma più forte fu per lui l'attenzione verso il mondo delle cose reali e l'impegno intellettuale come intervento diretto in quel mondo. Diversa è stata, tuttavia, rispetto a Pasolini, la sua ricezione dello stile dantesco se si considera la sua opera in versi e se si legge la sua poetica, che teorizza una precisa separazione tra ambito del saggista e ambito del poeta. In tempi in cui dominava lo spirito sperimentale e si stavano affermando il verso libero e la neoavanguardia, Fortini insisteva, invece, sul valore dell'istituzione metrica come espressione del piano storico e sociale.

La poesia di Fortini può dirsi piuttosto ispirata a Goethe e a Brecht, pur non cogliendo di tali poeti la più vera naturalezza, l'energia immediata, il senso comune della loro lingua. La sua tradizione è, infatti, un'altra, come afferma Berardinelli, vale a dire "l'ibrido ideologicolirico di Tasso e Manzoni (dietro a cui emerge a tratti una soffocata enfasi carducciana)" (Berardinelli 2001, 278), di cui Fortini tendeva comunque a svalutare l'aspetto lirico-elegiaco della confessione e della consolazione prediligendo la riflessione critica e la denuncia politica. Non a caso, quindi, in Fortini emerge soprattutto il Dante "*cantor rectitudinis*" delle cui problematiche morali e questioni storiche egli si appropria per tradurle

nel presente. In uno dei saggi che scrisse per la rivista *Politecnico*, “Come leggere i classici” (1946) preciserà, infatti, che non ci si può riappropriare del passato attraverso una via estetica e filologica, ma attraverso la traduzione, intesa come libero uso sociale del patrimonio culturale, come confronto tra linguaggio e prassi. In questo modo, allora, la citazione dantesca diventa il confronto tra le esperienze del predecessore e quelle dell’autore, confermando così anche la condivisione della dantesca riflessione critica che accompagna l’atto poetico.

È il caso di “Sestina a Firenze”, datata 1948-1957, inclusa nella raccolta *Poesia ed errore* (1959), dove “come sa di sale/lo pane altrui” (Pd. XVII, 58-60) diventa “Pietre...foste presenza per me d’amaro sale” (Fortini 1959, 83), riscoprendo nell’esperienza dell’esilio di Dante nella sua stessa esistenza.⁵⁵ Pur senza la presenza di citazioni dirette, è anche il caso di componimenti come “Canzone” (1955) e “Il camposanto degli inglesi” (1947) a proposito dell’esilio e del tema civile.⁵⁶ Altrettanto significativo è l’esempio di “Al di là della speranza” (1956),⁵⁷ risposta a “Una polemica in versi” di Pasolini in relazione ai fatti d’Ungheria del 1956, in cui l’impegno politico, e forse la stessa nozione di ‘realismo’, viene ricondotto al concetto di ‘fede’ di *Paradiso* XXIV, “Fede è sustanza delle cose sperate e argomento delle non parventi”: “Non ti dico speranza. Ma è speranza/ Questa parola che ti porgo è niente,/ la sperde il giorno e me con essa. E niente/ci consola d’essere sostanza/ delle cose sperate” (Fortini 1993, 73).

Non fu quindi la lezione linguistica e stilistica di Dante che interessò Fortini, ma il valore della poesia civile e politica, specie quella della *Commedia*, che in un periodo storico in cui il canto, dopo Auschwitz, non era più possibile, potesse almeno servire da strumento per

⁵⁵ Il modello di tale componimento pare fosse la sestina dantesca “Al poco gioro”. A tale proposito, cfr. Peterson 1994, 25.

⁵⁶ “Canzone” (1955) è contenuta nella raccolta *I destini generali*, “Il camposanto degli inglesi” (1947) in *In una strada di Firenze*, ora in Fortini 1969.

⁵⁷ “Al di là della speranza” (1956) è contenuta nella raccolta *I destini generali* (1955-57), ma viene ripresa dall’autore in *Attraverso Pasolini* (1993) in dialogo con “Una polemica in versi” di Pasolini (cfr. Fortini 1993, 69-73).

riflettere criticamente e dialetticamente confrontarsi con la realtà. Quella che per Pasolini fu una battaglia per il realismo contro l'ipostatizzazione della rappresentazione della realtà era per Fortini un tradimento politico ed ideologico, il segno di un'ambiguità inaccettabile.

5.5 Il centenario dantesco del 1965: Pasolini e Sanguineti a confronto sul realismo di Dante

Proprio in un momento in cui il concetto e parametro del realismo viveva ormai “in una zona piuttosto depressa”, come scrisse il critico genovese (Sanguineti 1965, 5), Pasolini e Sanguineti si impegnarono a verificare la resistenza di tale nozione sull’esempio di Dante.⁵⁸ L’occasione fu il centenario dantesco nel 1965, che coincideva anche con un momento cruciale nelle poetiche dei due autori, nonché della storia culturale italiana: due anni prima Sanguineti, insieme ad un gruppo di poeti, critici, scrittori e studiosi, aveva fondato a Palermo il Gruppo ’63, con il quale la neoavanguardia definiva la sua identità e il suo programma rompendo per sempre con la tradizione; Pasolini, nei panni del corvo di *Uccellacci e Uccellini* (1965) e di un moderno Dante pellegrino ne *La Divina Mimesis*, congedava invece malinconicamente un’epoca della nostra storia vivendo in modo doloroso e conflittuale la crisi del marxismo. I saggi scritti per il centenario dantesco – *Il realismo di Dante* di Sanguineti (1966) e “La volontà di Dante a essere poeta” (1965) e “Appendice: la mala mimesi” (1965) – rappresentano il punto teorico più alto della ricezione del magistero dantesco nei due autori, ma anche la prova che la stessa ricezione ebbe esiti diversi.⁵⁹ Furono quindi soprattutto il pretesto, da un lato per riflettere su quel realismo a cui entrambi, seppur diversamente, s’ispiravano; dall’altro per definire la loro poetica. A partire da essi, in questa sezione vorrei dunque soffermarmi proprio sui modi di intendere la relazione ideologia-linguaggio-realismo nei due autori.

⁵⁸ In quello stesso periodo, tra il 1963 ed il 1967, non a caso Pasolini si misurava con la *Commedia* nella sua riscrittura, *La Divina Mimesis* (1975); Sanguineti l’avrebbe fatto diversi anni dopo nel suo *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco* (1989). Prenderò in considerazione le due opere nel capitolo 7.

⁵⁹ Su Dante Sanguineti pubblicò diversi saggi: *Interpretazione di Malebolge* (1961), *Tre studi danteschi* (1961), *Il realismo di Dante* (1966), *Dante reazionario* (1992), a cui occorre aggiungere la sua riscrittura dell’Inferno, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco* (1989).

La principale questione affrontata da entrambi fu l'attualità del realismo dantesco. Pasolini apriva infatti "La volontà di Dante a essere poeta" specificando l'interesse contemporaneistico e italianistico del suo saggio, che intendeva essere "un contributo molto particolare alla "fortuna" di Dante in Italia" negli ultimi dieci, quindici anni nell'ambito di quella letteratura non accademica specializzata (Pasolini 1999: 1, 1376). Dall'altro lato, nel suo *Il realismo di Dante* Sanguineti esordì senza mezzi termini con il postulato che "l'attualità di Dante può verificarsi, ai giorni nostri, in proporzione diretta al suo eventuale realismo":

La questione principe del centenario dantesco verte, naturalmente, cerimonialmente, intorno alla attualità del poeta: che è termine, come subito s'intende, di altissima ambiguità. Si può rispondere al problema secondo le più diverse prospettive di lettura, e la meno frivola, tra le molte disponibili, sarà certamente quella dotata di più alta storicità (Sanguineti 1966, 3).

Ma allo stesso tempo, affermò subito dopo che "non si dà cosa meno attuale del problema del realismo, e per una fatale reazione a troppi indebiti clamori e facili usurpazioni" (Sanguineti 1966, 4). Poco più avanti avrebbe chiarito che tale inattualità del realismo non era dovuta all'"intrinseco logorarsi di tale concetto", quanto ad una stanchezza "di fronte a taluni modi, e ai più frequenti, di porlo e di praticarlo" (Sanguineti 1966, 5). La questione del realismo, dunque, era ancora chiaramente di forte interesse, ma andavano reconsiderati i modi di porlo e di praticarlo, ovvero le ragioni ideologiche e le tecniche formali applicate.

Rispetto al realismo di Dante emerge innanzitutto una fondamentale differenza nel modo di intendere l'opera nei due autori. Sanguineti non riconosceva alcuna distinzione tra poesia e struttura della *Commedia* e prendeva una posizione ben precisa nei confronti dell'interpretazione crociana:

la grande macchina crociana, che discerne struttura e poesia, è proprio da spiegarsi come la geniale invenzione di un lettore laico, tardo-romantico e borghese, il quale, trovandosi di fronte un testo tanto tenacemente compromesso con una a lui inaccettabile ideologia, escogita la maniera, sbrigativa ma

efficace, sofisticata ma pratica, di neutralizzare l'ideologia e di salvare intanto, ma adeguatamente neutralizzata appunto, e così tutta gagliardamente stravolta, la poesia (Sanguineti 1966, 19).

Per Sanguineti la *Commedia* era dunque una struttura ideologica, ovvero un romanzo teologico-politico che per essere compreso nel suo valore di poesia esigeva non una lettura lirica nel senso crociano, bensì una lettura narrativa. Il realismo di Dante, che era realismo linguistico, faceva dunque corpo con la sua riduzione teologale, vale a dire con la sua ideologia. La riattualizzazione del realismo dantesco sarebbe dunque avvenuta in Sanguineti attraverso due coordinate ben precise: quella del materialismo, con il quale Sanguineti intendeva contrastare l'idealismo crociano e quella del linguaggio,⁶⁰ sulla quale si misurava a suo parere una scrittura realistica.⁶¹

Se per Sanguineti il realismo di Dante risultava configurato all'interno di una precisa struttura ideologica e razionale, ne "La volontà di Dante a essere poeta" Pasolini si ricredette invece sulla coscienza razionale teologica di Dante. Il suo saggio è un vero e proprio 'esame di coscienza', come lui stesso afferma, sulla funzione plurilinguista della *Commedia*, in quanto garanzia di realismo e di ispirazione ideologica, quindi un ripensamento dell'attività di sperimentalismo degli anni '50 ispirata a Dante. Come prenderò meglio in considerazione nel Capitolo 7, Pasolini sembra in qualche modo confermare la lettura crociana quando riconosce una 'doppia natura' nella *Commedia*, composta da elementi strutturali, che lui definì 'razionalismo prosastico', ed elementi poetici.⁶² Come l'autore lasciò intendere, i primi costituiscono l'ideologia dell'opera, vale a dire la teologia di Dante. Ma proprio dall'ideologia

⁶⁰ "Un buon antidoto all'idealismo, e nella fattispecie all'idealismo crociano e alla sua lunga e varia discendenza, lo cercheremo dove potrà trovarsi, e non altrove: e dunque sul versante del realismo, che è materialistico, o tale si vanta, per indole e storia" (Sanguineti 1966, 5).

⁶¹ "Nell'ambito dantesco, il modo più vulgato di tastare il polso a questa faccenda del realismo – il che non vuol dire necessariamente il migliore – è di natura linguistica. La cosa si spiega anche troppo bene: la forza realistica di una scrittura non si può misurare che misurando tale scrittura, e cioè un orizzonte di linguaggio" (Sanguineti 1966, 5).

⁶² Le principali dicotomie riconosciute da Pasolini sono il punto di vista teologico vs. punto di vista sociologico, il registro narrativo, razionale, temporale vs. il registro poetico, irrazionale e atemporale, la narrazione figurativa vs. la narrazione simbolica, il ruolo dello scrittore vs. il ruolo del personaggio, romanzo vs. poesia.

della *Commedia* – quell’“*ideologia di ferro*” (Pasolini 1993, 24), come l’aveva definita ne *La Divina Mimesis* – che aveva rappresentato per la ‘compagnia picciola’ degli anni ’50 una garanzia di realismo, Pasolini prese le distanze rivalutando invece quell’inconscia volontà poetica di Dante che lui riteneva essere presente in tutto il poema.

In conclusione, pur partendo da una comune consapevolezza dell’identità d’ideologia e linguaggio, le posizioni (o non-posizioni) che assunsero i due autori nei confronti del realismo e dello sperimentalismo si definirono in modo radicalmente diverso. Da un lato Pasolini, reinterpretando a suo modo la lezione di Contini, si schierava contro ogni forma di posizionalismo (cfr. “La libertà stilistica” e “La posizione”), ovvero contro ogni ideologia, in un atteggiamento doloroso e anche umiliante d’indipendenza, com’è già stato chiarito. Dall’altro lato, Sanguineti tentava di arginare, come precisa Sica, quel “processo di decomposizione” cui andava incontro l’idea di logica e di ragione, chiaramente in atto in Pasolini (Sica 1974, 14). Anche se rifiutava la normalità linguistica come normalità ideologica, per Sanguineti il realismo doveva comunque attuarsi come fatto sia linguistico che ideologico e credere nella possibilità di farsi espressione di un reale conoscibile in tutta la sua massima escursione. Come vedremo nei due capitoli successivi, su questa fondamentale differenza di intendere l’esempio dantesco si baserà la diversa sperimentazione poetica dei due autori, nonché l’esito delle due riscritture della *Commedia*.

Capitolo 6

ESEMPI DI PLURILINGUISMO E PLURISTILISMO NELLA LIRICA E NARRATIVA PASOLINIANA DEGLI ANNI '50 E '60

Parallelamente all'elaborazione teorica del plurilinguismo dantesco nella saggistica ed articolistica analizzata nei capitoli precedenti, a partire dagli anni '50 l'esemplarità stilistica di Dante iniziò ad essere altresì viva ed operante nella produzione lirica e narrativa. L'influenza del poeta della *Commedia* su quelle opere pasoliniane non spiccatamente 'dantesche' come le sue poesie ed i romanzi romani attraverso il discorso libero indiretto, la contaminazione degli stili, la mimesis nel parlato è stata poco o distrattamente rilevata dalla critica, mentre essi costituiscono di fatto non solo esempi in cui la lezione dantesca è determinante, ma sono tasselli fondamentali di quel percorso pasoliniano ad essa ispirato. In questo capitolo considererò in che modo la rilettura pasoliniana del plurilinguismo e plurilistilismo dantesco si attuò nella prassi letteraria dello stesso periodo. In particolare, mi soffermerò sulle modalità di rielaborazione del plurilinguismo di Dante nella lirica, come superamento delle barriere retoriche del discorso letterario e nella narrativa (in particolare *Ragazzi di vita*), come contaminazione tra lingua dell'autore e lingua dei personaggi (mimesis linguistica dell'autore nel personaggio).

6.1 Plurilinguismo e contaminazione degli stili nello sperimentalismo della lirica pasoliniana

Nei capitoli precedenti ho messo in evidenza come a partire dal 1943 la riflessione teoretica pasoliniana fu caratterizzata da un costante antipetrarchismo, ovvero da una presa di posizione contro quell'autoreferenzialità e selettività linguistica di matrice petrarchesca che aveva finora dominato gran parte della tradizione lirica italiana. Allo stesso modo, nella sua produzione lirica Pasolini ha dimostrato di essere uno dei massimi antipetrarchisti del Novecento. Gli esempi più rappresentativi a questo proposito sono alcune sezioni de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958) scritte per lo più tra il 1943 ed il 1949, *Le ceneri di Gramsci* (1957), *La religione del mio tempo* (1961) e *Poesia in forma di rosa* (1964). Il modello dantesco è qui riconoscibile in uno sperimentalismo messo in atto sia sul piano lessicale sia, più in generale, su quello delle strutture del discorso. In entrambi i casi, emerge la volontà poetica di forzare i limiti della scrittura letteraria nel tentativo di rendere il significante, fonico, timbrico, ritmico, sintattico, lessematico mimetico della realtà.

Se è vero che lo sperimentalismo lirico pasoliniano è già stato più volte studiato dalla critica, spesso in relazione alla neoavanguardia (Ferretti 1964; Scalia 1968; Barilli 1970, Siti 1980; Rinaldi 1982; Benedetti 1998; Levato 2002; Tricomi 2005), non è mai stata approfondita la relazione di ricezione/rielaborazione del modello linguistico e stilistico dantesco in tale contesto. Come ho finora dimostrato, lo sperimentalismo pasoliniano può essere invece interpretato come un prodotto culturale del dantismo, per cui è importante considerarlo soprattutto come un fenomeno di ricezione poetico e storico-ideologico. In questa sezione mi propongo dunque di approfondire la relazione tra il plurilinguismo e pluristilismo dantesco e lo sperimentalismo lirico pasoliniano nella produzione lirica partendo dall'affermazione pasoliniana del questionario su "Dante e i poeti contemporanei"; com'è già

stato precedentemente chiarito, qui l'autore ammise di aver assunto Dante a simbolo di un realismo letterario che si opponeva alla tradizione lirica novecentesca, la 'Letteratura' ed essersi ispirato al suo plurilinguismo e alle sue tecniche poetiche e narrative (Pasolini 1999: 1, 1646).

Nel suo saggio "La parola fuori di sé" Agosti nota come l'esempio dantesco sia presente tanto nell'operazione poetica di Pasolini (per la sperimentaltà interna al genere e il rinvio degli schemi metrici come l'endecasillabo e la terzina per esempio), quanto nella sua attività artistica generale (ovvero nella sperimentazione *dei* generi) e nel suo percorso esistenziale (*La Divina Mimesis*) (Agosti 2004, 14). Nel primo caso, il dantismo di Pasolini consiste nell'aver incluso in poesia ciò che non era tradizionalmente considerato parte della sfera letteraria, 'l'impoetico' - come lo definisce la Benedetti - in quella che è stata descritta come una "*riapertura dei possibili*" (Benedetti 1998, 16). Lo sperimentalismo plurilinguista pasoliniano è a tutti gli effetti onnipervasivo: si va dall'allargamento lessicale del linguaggio poetico verso le aree del cosiddetto 'impoetico', ad una ricercata omologia tra lo spettro di tipologie discorsive e quello dei contenuti. Ma è altrettanto interessante il secondo caso, in cui lo sperimentalismo pasoliniano va oltre la sfera letteraria e la sperimentazione interna al genere per farsi contaminazione multidisciplinare tra letteratura, cinema, arti visive, musica; oppure per farsi 'antipetrarchismo di situazione', come l'ha definito Berardinelli (Berardinelli 2001, 281), vale a dire non solo un rifiuto generale dell'*assoluto* verbale e stilistico, ma anche della condizione del poeta come ruolo autoreferenziale.

La produzione lirica sopra menzionata è sicuramente rappresentativa dello sperimentalismo interno al genere: sul piano dell'enunciato, si esplica attraverso una fenomenologia massima dei contenuti (delle 'realità' prese in considerazione); sul piano dell'enunciazione, in una tipologia variegatissima delle formulazioni linguistiche. A tale fine

Pasolini si ispirò sicuramente al plurilinguismo dantesco nella misura in cui mise in atto un recupero della tradizione nella sua varietà, ma anche, una violazione della stessa, secondo una concezione dello stile allo stesso tempo come “prova locale” (Contini 1995, LIV) e come mescolanza degli stili prossima alla violazione di ogni stile (Auerbach 2000, 200). Nei confronti degli schemi metrici e strofici tradizionali Pasolini compì di fatto una serie di rotture, manipolazioni, assemblaggi, come a voler piegare l’impianto metrico e formale alle esigenze del discorso e non viceversa. Allo stesso tempo, emerge quell’istanza della totalità di matrice auerbachiana, reperibile non solo nell’insieme dell’opera e dei singoli componimenti, ma anche nel tessuto vero e proprio del testo, all’interno del sistema sintattico e ritmico.

Se si considerano alcuni esempi dell’ampia varietà di contenuti, si nota come l’autore dispieghi una realtà molto varia che va dal mondo del proletariato e del sotto-proletariato della civiltà tecnologica, al mondo arcaico e preistorico delle società contadine o primitive, dal vissuto biografico della stagione friulana dai toni elegiaci, fino all’altro estremo nella sua variante romana e violenta, al vissuto intellettuale, ideologico e culturale nel suo sviluppo diacronico dall’ideologia e cultura popolari, all’ideologia e cultura decadenti, sino al vissuto squisitamente interiore, in tutte le sue sfumature, dal tono confessionale all’autoanalisi, al tempo del ricordo e dell’evocazione, all’interiezione ed esclamazione:

Perché dentro in me è lo stesso senso/ di giornate per sempre inadempite/ che è nel morto firmamento/ in cui sbianca questa scavatrice? (Pasolini 1999a: 1, 252);

[...]

Ecco lì, dietro il lume fragrante del sole/ tra sterri e impalcature, l’oleato fulgore/ d’una periferia nuda come un inferno,/ un fiume di terrazze contro lo sfatto schermo/ tra le gru la Permolio la vampa ranciata;/ e infossa il divorato vallo la Ferro-Beton/ tra frane di tuguri, qualche marcio frutteto,/ e file di cantieri già vecchi nel mattino (Pasolini 1999a: 1, 241);⁶³

Tu lo sai quel luogo, quel Friuli/ che solo il vento tocca, ch’è profumo!/ Da esso scende sopra i tuoi oscuri/ suonatori di flauto, il dolce grumo/ dei neri e dei violetti, e si espande/ da esso iridescente il

⁶³ Cfr. “Récit” (1956), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 236-46.

bitume/ suoi tuoi Cristi inchiodati tra falde/ di luce franata dai transetti d'Aquileia (Pasolini 1999a: 1, 217);⁶⁴

La jungla delle anime scure/ come la pelle e gli occhi, che la moderna vita nutre a dure/ necessità e bassezze, ormai è/ su Roma, la stringe in impure/ confusioni, in ciechi smarrimenti/ di stile, come una piena sale/ oltre i rotti argini: impotente/ la Roma del potere ne sente, ancora plebe, l'ansia nazionale (Pasolini 1999a: 1, 206);⁶⁵

Sono usciti dal ventre delle loro madri/ a ritrovarsi in marciapiedi o in prati/ preistorici, e iscritti in un'anagrafe/ che da ogni storia li vuole ignorati... (Pasolini 1999a: 1, 464);⁶⁶

Ragazzo del popolo che canti,/ qui a Rebibbia sulla misera riva/ dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti/ è vero, cantando, l'antica, la festiva/ leggerezza dei semplici. Ma quale/ dura certezza tu sollevi insieme/ d'imminente riscossa, in mezzo a ignari/ tuguri e grattacieli, allegro seme/ in cuore al triste mondo popolare? (Pasolini 1999a: 1, 187-8);⁶⁷

Poi il canto, che s'era levato/ gioioso, disperato, cessa, e il vecchio/ lascia cadere la bandiera, e lento, con le lacrime agli occhi,/ si ricalca in capo il suo berretto (Pasolini 1999a: 1, 272);⁶⁸

Povero come un gatto del Colosseo,/ vivevo in una borgata tutta calce/ e polverone, lontano dalla città/ e dalla campagna, stretto ogni giorno/ in un autobus rantolante:/ e ogni andata, ogni ritorno/ era un calvario di sudore e di ansie (Pasolini 1999a: 1, 247);⁶⁹

Ma io, con il cuore cosciente/ di chi soltanto nella storia ha vita,/ potrò mai più con pura passione operare,/ se so che la nostra storia è finita? (Pasolini 1999a: 1, 235);⁷⁰

In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza,/ il più colpevole son io, inaridito dall'amarezza (Pasolini 1999a: 1, 529).⁷¹

Una tale varietà dei contenuti si accompagna ad un'enorme ricchezza lessicale, modulata, di volta in volta, sulla realtà che si vuole esprimere. Sono molti i termini di uso comune come 'ferrivecchi', 'autobus', 'saracinesche', 'tram', che spesso vengono accostati ad altri più aulici come 'urne', 'lucore', 'adusta', 'aprica', 'erma'. Si osservi, per esempio, la commistione tra espressioni liriche ad uno stile prosaico reso da vocaboli di uso quotidiano:

⁶⁴ Cfr. "Quadri friulani" (1955), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 213-21.

⁶⁵ Cfr. "L'umile Italia" (1954), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 204-12.

⁶⁶ Cfr. "Continuazione della serata a San Michele – Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano – Proiezione al "Nuovo" di "Roma città aperta"", in *La religione del mio tempo*, ora in Pasolini 1999a: 1, 459-66.

⁶⁷ Cfr. "Il canto popolare" (1952-3), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 185-8.

⁶⁸ Cfr. "Una polemica in versi" (1956), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 264-72.

⁶⁹ Cfr. "Il pianto della scavatrice" (1956), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 243-63.

⁷⁰ Cfr. "Le ceneri di Gramsci" (1954), in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 222-35.

⁷¹ Cfr. "A me", in *La religione del mio tempo*, ora in Pasolini 1999a: 1, 529.

La pioggia che germoglia e il sereno/ che incombe arido su asfalti, fanali/ cantieri, mandrie di grattacieli,
piene/ di sterri e di fabbriche, incrostati/ di buio e di miseria...(Pasolini 1999a: 2, 213).⁷²

Sul piano dell'enunciazione non meno vario è il ventaglio di tipologie discorsive utilizzato per esprimere il soggetto lirico e i contenuti assunti. Troviamo dunque le strutture ipotattiche del ragionamento logico-dimostrativo e la violenza grammaticale della dominazione lirica o dell'esclamazione polemica, i fenomeni della paratassi rimemorativa e contemplativa e tutti i fatti della sintassi di coordinazione, relativi, per esempio alle espansioni narrative, alle descrizioni e alle enumerazioni:

Avete, accecati dal fare, servito/ il popolo non nel suo cuore/ ma nella sua bandiera: dimentichi/ che deve
in ogni situazione/ sanguinare, perché non torni mito,/ continuo il dolore della creazione (Pasolini 1999a:
1, 268);⁷³

ma perché costringermi ad odiare, io/ che quasi grato al mondo per il mio male, il mio/ essere diverso – e
per questo odiato -/ pure non so che amare, fedele e accorato? (Pasolini 1999a: 1, 240);⁷⁴

Sotto le palpebre chiuse ride/ tra i pidocchi il mammoccio di Cassino/ comprato ai genitori; per le rive/
furenti dell'Aniene, un assassino/ e una puttana lo nutrono (Pasolini 1999a: 1, 178);⁷⁵

Nella Maremma, scuri, di stupende fogne/ d'erbasietta in cui si stampa chiaro/ il nocciolo, pei viottoli che
il buttero/ della sua gioventù ricolma ignaro./ Ciecamente fragranti nelle asciutte/ curve della Versilia, che
sul mare/ aggrovigliato, cieco, i tersi stucchi,/ le tarsie lievi della sua pasquale/ campagna interamente
umana,/ espone, incupita sul Cinquale,/ dipanata sotto le torride Apuane,/ i blu vitrei sul rosa...Di scogli/
frane, sconvolti, come per un panico/ di fragranza, nella Riviera, molle,/ erta, dove il sole lotta con la
brezza a dar suprema soavità agli olii/ del mare...(Pasolini 1999a: 1, 231);⁷⁶

Altrettanto vario è lo spettro di generi letterari incorporati nel discorso poetico: dagli epigrammi come “bisogna essere folli per essere chiari” o “la luce è frutto di un buio seme”, all'autobiografia, come “Povero come un gatto del Colosseo,/ vivevo in una borgata tutta

⁷² Cfr. “Quadri friulani” (1955), op.cit.

⁷³ Cfr. “Una polemica in versi” (1956), op. cit..

⁷⁴ Cfr. “Récit” (1956), op. cit.

⁷⁵ Cfr. “L' Appennino” (1951) in *Le ceneri di Gramsci*, ora in Pasolini 1999a: 1, 175-84.

⁷⁶ Cfr. “Le ceneri di Gramsci” (1954), op. cit.

calce/ e polverone” (“Récit” e “Quadri friulani”), dalla polemica ideologica di “Una polemica in versi” (“Avete, accecati dal fare, servito/ il popolo non nel suo cuore/ ma nella sua bandiera”) al *requiem* delle *Ceneri di Gramsci*. Ancora in relazione alla contaminazione di generi nel linguaggio lirico, in *Poesia in forma di rosa* (1964) la stessa nozione di ‘verso’ si fa problematica, in quanto si arriva persino ad utilizzare tecniche cinematografiche e giornalistiche quali il montaggio, la scenografia, il *reportage*, inclusa la traduzione in poesia di un’intervista immaginaria:

(Senza dissolvenza, a stacco netto, mi rappresento/ in un atto – privo di precedenti storici – di/ ”industria culturale”).

Io volontariamente martirizzato...e,/ lei di fronte, sul divano: campo e controcampo, a rapidi flash,/ “Lei – so che pensa, guardandomi,/ in più domestica-italica M.F./ sempre alla Godard – lei, specie di Tennessee”,/ il cobra col golfino di lana/ (col cobra subordinato/ che screma in silenzio magnesio)./ Poi forte: “Mi dice che cosa sta scrivendo?”/ “Versi, versi, scrivo! versi!/ (maledetta cretina,/ versi che lei non capisce priva com’è/ di cognizioni metriche! Versi!)/ VERSI NON PIU’ IN TERZINE” (Pasolini 1999a: 2, 747).⁷⁷

A questo punto vorrei chiarire come in tale ricerca di omologia tra strutture del discorso e strutture della realtà realizzate attraverso l’allargamento lessicale, il *pastiche* e la contaminazione di stili e generi, emerga la stessa aspirazione a quel ‘realismo integrale’, a cui Pasolini accennò in *Scrittori della realtà dall’8. al 19. secolo*. Questo conferma ulteriormente una certa continuità poetica nell’opera pasoliniana basata sull’ideale di una mimesis, ovvero di un’identità tra arte e realtà, tra autore-letterato e tipo di vita osservato. Nel capitolo 4 ho infatti sottolineato come per Pasolini l’esperienza della scrittura fosse imprescindibile da una partecipazione sentimentale alla realtà che si descriveva; questione che venne sollevata anche come impegno sociale e ideologico attraverso la figura del ‘poeta/intellettuale mimetico’. È poi emerso nel capitolo 5 come lo sperimentalismo linguistico aspirasse ad un’identità tra scrittura e vita, creduta possibile grazie ad una critica ideologica della struttura retorica del

⁷⁷ Cfr. “Una disperata vitalità” (1964), in *Poesia in forma di rosa*, ora in Pasolini 1999a: 2, 744-66.

discorso ed una conseguente *adaequatio rei et verba*. Come ho spiegato, la concezione mimetica del linguaggio poetico in Pasolini non può fare a meno di questo passaggio: per essere effettivamente un'imitazione della realtà deve necessariamente mettere in discussione la retorica del linguaggio esistente, trasformandosi in una critica in atto del discorso. A tale proposito, Agosti ha parlato di una ricerca di corrispondenza in Pasolini fra discorso e realtà, in cui il primo aspira a diventare un *analogon* della seconda al fine di ottenere una sorta di “resa integrale dell’evento” (Agosti 2004, 20). Tra i processi più comuni sono, per esempio, la corrispondenza tra temporalità discorsiva e tempo della ‘visione a distanza’ o della ‘continuità spaziale’. In quest’ultimo il discorso segue il movimento di un ipotetico occhio sovrastante il reale e la cui temporalità sembra configurarsi come il prodotto di due diverse temporalità: il tempo cosmico e il tempo biologico.⁷⁸ Secondo Agosti, l’effetto è quello di mettere in crisi l’ordine sintattico per farsi mimetico del *continuum* della visione. Inoltre, ad essere scardinato è lo stesso significato, arrestato in uno stato di sospensione, in quanto per seguire il *continuum* della visione non si riesce a fissare immediatamente l’accordo tra gli attributi dell’oggetto e l’oggetto medesimo.

Questa indecidibilità, per lo meno immediata, del significato, mette insomma in crisi la prima delle caratteristiche [...] del discorso, quella per cui il discorso si dà come depositario della “verità”: l’univocità del significato, la sua identità a sé, non-ambiguità ecc. (Agosti 2004, 24).

Tali considerazioni sono utili per capire come Pasolini interpretò quel modello dantesco di realismo, a cui dichiarò di essersi ispirato (Pasolini 1999: 1, 1646), nella direzione di un annullamento della barriera metaforica del linguaggio. Secondo quest’ottica, lo sperimentalismo linguistico degli anni ’50 può essere considerato come un’esplorazione delle possibilità della scrittura ed una constatazione dei suoi limiti. A questo proposito è

⁷⁸ Un passo significativo a tale proposito è quello tratto da “Le ceneri di Gramsci” nell’omonima raccolta, segnalato in Agosti 2004, 22.

interessante notare che se ne *Le ceneri di Gramsci*, la fusione tra Io lirico e realtà è il motivo conduttore della raccolta, si può notare un progressivo cambiamento di prospettiva in *La religione del mio tempo* (1959) e *Poesia in forma di rosa* (1964). Ne *La religione del mio tempo* (1959), è già avvertibile, soprattutto negli ultimi componimenti dell'ultima sezione della raccolta ("Poesie incivili") un ripiegamento dell'io lirico su se stesso, ed un conseguente scollamento tra soggetto e realtà, che porta da un lato ad un'enfasi della soggettività, dall'altro ad una resa dell'oggettività. Vengono, insomma, a mancare le premesse per un rapporto mimetico, nel quale il soggetto si sente parte della realtà e la fa propria.

Secondo questa prospettiva, resa oggettiva è cosa ben diversa da mimesis. La prima è una rappresentazione oggettiva della realtà esterna, che il soggetto osserva; la seconda è una rappresentazione della realtà, che da esterna si fa interna, perché il soggetto è nella realtà. In "Il glicine" questo distacco tra soggetto e oggetto si fa sempre più evidente e diventa sempre più difficile 'dire' la realtà: "il mondo mi sfugge, ancora, non so dominarlo/ più, mi sfugge, ah, un'altra volta è un altro..." (Pasolini 1999a: 1, 591).⁷⁹ In *Poesia in forma di rosa*, il processo è irrimediabile. L'alienazione dell'io lirico nei confronti della realtà raggiunge un punto di non ritorno, mettendo a rischio la stessa operazione poetica. In questa raccolta il varco che si è creato è, infatti, non solo un varco tra soggetto e realtà, ma anche tra soggetto e linguaggio. La lingua, qualunque essa sia, è di fatto un sistema convenzionale di segni, nato, il più delle volte, all'interno di un discorso di potere borghese. Ciò che entra in crisi è dunque proprio il rapporto mimetico poeta e realtà rappresentata e tra significante e significato per cui il linguaggio verbale risulta essere un mezzo espressivo che può raggiungere la realtà solo metaforicamente. Il concetto stesso di 'scrittura' è, a questo punto, irrimediabilmente compromesso. Come sottolinea Zanzotto,

⁷⁹ Cfr. "Il glicine", in *La religione del mio tempo*, ora in Pasolini 1999a: 1, 585-92.

È in questa tensione estrema che Pasolini trova la forza per passare, sulla testa delle avanguardie, a quell'aldilà della lingua, a quella totalità che il cinema vorrebbe essere e metaforizza. (Zanzotto 1994, 158).

Non sorprende dunque che la sua esperienza cinematografica, e così la teoria sul cinema, partisse proprio dal punto in cui la letteratura aveva fallito: in un nuovo tentativo, e con nuovi mezzi, di realizzare una totale mimesis tra arte e vita.

6.2 Il plurilinguismo in narrativa: il concetto pasoliniano di ‘regresso’ e mimesis nel parlante a confronto con l’espressionismo di Gadda

Per chiarire l’interpretazione pasoliniana del plurilinguismo dantesco in ambito narrativo è utile partire dal romanzo più rappresentativo di tale esperienza, *Ragazzi di vita* (1955), e da un importante saggio di *Officina*, quello omonimo su Gadda (1958). Si tratta di importanti esempi per illustrare in narrativa il concetto di ‘mimesis’ pasoliniano alla luce di due sue componenti fondamentali: l’assunto stilistico della contaminazione di dialetto e di lingua nella voce narrante e di dialetto e gergo nei dialoghi e quello ideologico del ‘regresso’ psicologico, sociale e culturale del poeta/intellettuale mimetico nel parlante. Il modo in cui Pasolini intese il plurilinguismo dantesco in *Ragazzi di vita* emerge infatti ancora più chiaramente se messo a confronto con un’altra interpretazione del plurilinguismo dantesco, l’espressionismo gaddiano. Lo stesso Contini affermava che senza il Gadda romanesco non si potevano concepire i due romanzi romani di Pasolini (Contini 1988, 100). Resta il fatto che la posizione dei due autori in riferimento al plurilinguismo era fondamentalmente diversa. In questa sezione analizzerò dunque lo sperimentalismo plurilinguista di Pasolini in narrativa soffermandomi su due aspetti chiave della sua interpretazione del modello dantesco: il rapporto ‘poeta/intellettuale mimetico’ vs. l’altro e il rapporto lingua borghese vs. dialetto.

È subito utile chiarire in che modo l’analisi finora condotta presenta una prospettiva assai diversi rispetto a quella critica che associò *Ragazzi di vita* al naturalismo/verismo o a Gadda. Renato Barilli, per esempio, mise in discussione la centralità di Gadda nella narrativa romana di Pasolini, ma notò nei due romanzi pasoliniani una parentela con il naturalismo e verismo. Il critico parlò di “tendenza regressiva” ed “inevitabile ritrovamento” nel naturalismo, dovuti alla condivisione di una stessa piattaforma: il populismo, il bisogno di giustificazione morale

ed ideologica, l'esigenza di condurre un'esperienza letteraria tutta mossa da un intento conoscitivo (Barilli 1970, 228). Anche sul piano linguistico, Pasolini seguiva, a detta del critico, la tradizione di Zola, in quanto i due livelli, quello in lingua e quello dialettale, rimanevano nettamente distinti, "il che significa che restiamo in un'area di rappresentazione impressionistica, senza giungere a un'esperienza espressionistica, che vorrebbe un molto più mosso e fortunoso interagire di livelli e piani del discorso" (Barilli 1970, 230).

Com'è emerso nel capitolo precedente, ispirandosi all'esempio dantesco l'esperienza di Pasolini prese tuttavia le distanze sia dalle culture realiste del tempo come il neorealismo ed il realismo socialista, sia dai modelli di realismo dell'Ottocento come verismo/naturalismo. Almeno nelle intenzioni, rispetto all'esperienza linguistica del naturalismo/verismo lo sperimentalismo di Pasolini voleva spingersi oltre l'immissione di parole o frasi dialettali nella lingua borghese dell'autore, come si evince già da un articolo scritto diversi anni prima, "Su un passo del *Giuseppe in Italia*", che rispondeva ad uno di Contini, "Un paragrafo sconosciuto della storia dell'italiano letterario dell'Ottocento" (1950).⁸⁰ La tesi centrale del saggio di Contini riguardava lo scrittore bolognese Antonio Zanolini, che secondo l'autore era stato il primo romanziere regionalistico italiano trent'anni prima dei racconti rusticani del Verga. A lui veniva dato il merito di aver introdotto per primo dei regionalismi nell'italiano narrativo attraverso quella che l'autore definiva una "lingua di doppia grana senza quasi osmosi".

Come specifica Pasolini nel suo articolo, l'attualità dell'argomento riguardava quello che Contini chiamava "mimetismo linguistico dello Zanolini", o "effetto vernacolare", che consisteva "in una versione o traslitterazione in lingua d'idiotismi particolarmente cromatici"

⁸⁰ L'articolo fu pubblicato in seguito di un'altra importante pubblicazione di Contini, "Un paragrafo sconosciuto della storia dell'italiano letterario dell'Ottocento", incluso nel volume *Überlieferung und Gestaltung, Festgabe für Th. Spoerri* (Zürich, 1950) e ristampato lo stesso anno su *Paragone*. Inizialmente apparso su *Il Mulino*, II, 1, il 1 gennaio 1953. Ora è in Pasolini 1999: 1, 436-440.

con conseguente caratterizzazione e non ri-creazione della realtà (Pasolini 1999: 1,438). Non si trattava di un'irradiazione del dialetto nella lingua o di una contaminazione con questa, ma di un 'incunearsi' del dialetto nell'italiano, con effetto di *inconciliabilità* tra quelli che lo Zanolini chiamava "il *ritto* e il *rovescio* dell'italiano" (Pasolini 1999: 1, 437). Il 'ritto' era la lingua scritta, che veniva applicata alla prosa narrativa, il 'rovescio' era la lingua parlata, applicata al dialogo. Secondo Pasolini, l'operazione dello Zanolini non raggiungeva in questo modo che "poveri risultati di poesia" (Pasolini 1999: 1, 437), dovuti al fatto che i suoi 'mimetismi', come quelli di altri autori citati nell'articolo quali il Verga 'fiorentino' anteriore alla *Vita dei campi*, Fiacchi, Testoni e il contemporaneo Raimondi, erano "inetti a riportare indietro la prosa in lingua alla 'realtà' del mondo popolare" (Pasolini 1999: 1,438). Questi poeti si limitavano infatti ad un'alternanza di lingua e dialetto, ben lontana dalle soluzioni più avanzate del verismo dialettale di Verga, che si era spinto

da questo compromesso che imbastiva lingua e dialetto, alle prime ancora incerte immissioni di dialogo in dialetto nei racconti, e poi all'impasto definitivo di questo dialogo irradiatosi dentro l'italiano a comprimerlo fino alla creazione di un "linguaggio" (Pasolini 1999: 1, 439).

Tali riflessioni confermano quanto precedentemente notato in materia di realismo letterario e dialetto (per esempio, a proposito della poesia dialettale), vale a dire la necessità di applicare uno sperimentalismo linguistico che modificasse il rapporto tra cultura alta e cultura bassa nel tessuto stesso della lingua letteraria. Da un punto di vista stilistico quindi, Pasolini si riconosceva sicuramente più nel plurilinguismo di Gadda che nella contaminazione lingua-dialetto di un autore come Verga, che era per l'autore solo un punto di riferimento di una ricerca linguistica proiettata ben oltre i risultati dello scrittore siciliano. Per quanto lo sperimentalismo di Gadda andasse proprio nella direzione auspicata da Pasolini, l'esito del loro plurilinguismo fu tuttavia, come ho già accennato, alquanto diverso.

Rispetto a Pasolini Gadda suggeriva innanzitutto una demistificazione del mito popolare ed un'equidistanza tra lingua del popolo e lingua borghese; non condivise dunque con Pasolini la stessa passionalità nei confronti del popolo, né l'esigenza di dare priorità alla loro lingua piuttosto che a quella borghese. Altrettanto diverso era il modo in cui l'autore si poneva nei confronti della realtà. In Pasolini l'intellettualismo era sempre guidato dall'istinto, prima la passione e poi l'ideologia. Inoltre, nella scrittura di Pasolini, fin dagli esordi, il termine dialettale ebbe un'aura di sacralità, di verità quasi divina. Tra Gadda e la realtà non esisteva invece la stessa partecipazione mistica ed emozionale. Il suo plurilinguismo mirava piuttosto ad un'enfasi espressiva del caos del mondo, da cui l'autore restava emozionalmente estraneo. A tale proposito, sono significative le seguenti affermazioni di Gadda in "Lingua letteraria e lingua d'uso" (1942), in quanto si pongono chiaramente in netta contrapposizione con quelle pasoliniane analizzate finora:

È superstizione romantica (pervenutaci dal romanticismo) il darci a credere che la lingua nasca o debba nascere soltanto dal popolo. Nasce dal popolo come nasce anche dai cavalli, che col loro verso ci hanno suggerito il verbo nitrire, e i cani guaiolare e uggiolare. La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universale vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società. Può darsi che il monello di porta a Pisa l'abbia più pronta la botta in cima della lingua: non per questo dovremo tappar la bocca ad Antonio Rosmini. È più facile notare un descensus dalla lingua colta all'uso, che non il processo inverso. [...] Certo è che l'ultima delle sguatterie d'una trattoria pistoiese parla un meglio italiano che non la prima delle marchese di porta Ticinese. Con tutto ciò, il popolo non deve essere idolatrato: e nemmeno la lingua del popolo. Amato sì. E ammirato e seguito là dov'è ci assegna la misura, la bellezza, la grazia, la esattezza, la puntuale esattezza! la forza: il che avviene, ahì noi!, dimolto ma dimolto più spesso uno scrittore tronfio non creda. Altrove, non può il popolo, e nemmeno il toscano, fornirci lume del suo, dato che la intrinseca ragione e direi il meccanismo del pensiero, fatto, o da farsi, è al di là della sua cognitiva, sopravvanza l'avventato e l'improvvido, e richiede una disciplina allungata e pertinace, un corso di perfezionamento, di hautes études (Gadda 1991, 490-92).

Nonostante le differenze ideologiche nel modo di intendere la lingua, resta il fatto che per Pasolini, come egli afferma nel saggio su Gadda del 1958, l'autore di *Quer pasticciaccio* rappresentava, almeno sul piano stilistico, il massimo esponente del Novecento di quel

‘dantismo linguistico’, che “lussureggiava nella vita letteraria militante” ed imbevendosi di risorgimento, di liberalismo, di socialismo, attraversava Manzoni e Verga per giungere a Gadda (Pasolini 1999: 1,1050). Le ragioni di tale definizione dipendevano dal fatto che in Gadda convivevano diverse componenti del patrimonio letterario ottocentesco, che in qualche modo portavano il segno della tradizione dantesca. Egli individuava innanzitutto una componente manzoniana, originatasi dal Manzoni romantico, che portava in sé lo spirito cristiano e democratico; secondariamente, una componente dialettale, scaturita dal lato più espressionista di autori come il Porta e il Belli; poi una componente scapigliata ed infine una componente veristica di procedenza verghiana (Pasolini 1999: 1,1051).

Tuttavia, per quanto Pasolini lo considerasse “il più vicino a Verga di tutti i realisti”, esaltandone “i suoi brani lancinanti di ‘realtà’ immediata, e le stupende elucubrazioni del suo macchinario linguistico” che definiva “composizione di verismo ‘materialistico’ e di poeticità, “Gadda era un esempio di uso del dialetto, milanese o romanesco che fosse, con ‘funzione soggettiva’” (Pasolini 1999: 1,657).⁸¹ In altre parole, come Pasolini illustrò in quel suo illuminante articolo che è “Dialetto nella poesia e nel romanzo” (1956), scritto quasi a metà tra il primo ed il secondo romanzo romano, la mimetizzazione del parlante non si attuava attraverso un regresso in quel parlante, cioè in una mimetizzazione del suo monologo interiore, ma chi monologava era Gadda. I pezzi dialettali, incastrati in discorsi diretti o in discorsi indiretti, erano in funzione caricaturale, lirica, anche se la loro lontana origine era naturalistica o manzoniana (Pasolini 1999: 1,657).

Il punto centrale della tesi pasoliniana era che gli importi dialettali raggiungevano Gadda come importi stilistici, ma privati delle loro ragioni ideologiche:

⁸¹ L’articolo fu pubblicato nella rivista *La fiera letteraria*, IX, 47, 25 novembre 1956, ora incluso in Pasolini 1999: 1, 654-8.

Non resta che la loro forza, la loro violenza espressiva: a sé, essendosi annichilite in essa le ragioni dell'espressione. Non c'è più fede in nulla se non un superstite attaccamento a un'indifferenziata e pur sempre operante passione dell'individuo, una specie di superuomo senza volontà di potenza [...] Gadda si trova ciecamente solo di fronte a un mondo ciecamente solo: spinti l'uno contro l'altro, a urtarsi, con ripercussioni di dolore nevrotico, cosmico, da puri impulsi empirico-irrazionali (Pasolini 1999: 1,1052).

L'autore concludeva affermando che Gadda ereditava dall'Ottocento una potenza espressiva svuotata della sua sostanza, che serviva a ricreare un mondo destituito di possibilità di razionalizzazione, se è vero che l'idealismo e Croce per lo scrittore non erano esistiti e che ogni finalismo, sia religioso che sociale, era pura constatazione, fenomeno del mondo circostante e non misura interiore del mondo. Le cosiddette 'ragioni dell'espressione'

trovano cioè in questo scrittore una sorta di pausa terribile, quasi come in un membro staccato dalla storia, o vivente la storia di una parte dell'umanità (la nostra, la borghese) in via di superamento (Pasolini 1999: 1,1052).

Nella scrittura di Gadda, che Pasolini definì nella già collaudata formula dell'«espressionismo», l'unico contenuto della sua violenza espressiva era dunque “un indifferenziato stato di sommovimento psicologico e quindi lirico” (Pasolini 1999: 1,1053), che sul piano stilistico si traduceva nella *contaminatio* dei linguaggi e nella furia analitica con i suoi continui *excursus*. Di fatto, come egli notava a proposito di *Quer pasticciaccio*, tra la realtà oggettiva che lo scrittore trascriveva in scrittura e quella soggettiva del narratore esisteva una totale incompatibilità ideologica e stilistica (Pasolini 1999: 1,1059). Pasolini lascia intendere che la natura babelica dell'Italia, e nella fattispecie di Roma, si presentasse negativamente a Gadda e non come una positiva diversità linguistica.

Ciò che l'autore sembra suggerire è dunque che, per quanto Gadda fosse riuscito a realizzare, nella pratica di uno sperimentalismo molto audace, una mimesis della realtà oggettiva sul piano linguistico e stilistico, di fatto il soggetto lirico non si poneva in rapporto mimetico con la realtà. In altre parole, la scrittura di Gadda presentava per Pasolini una

‘scollatura’, piuttosto che un’identificazione, tra l’io poetico ed il mondo, che sembra quasi esprimersi da sé “nella sua contraddizione oggettiva che si fa angoscia e nevrosi nel soggetto testimone” (Pasolini 1999: 1, 1061). Come specifica ancora nel saggio del 1958:

in Gadda sussiste la certezza di una realtà oggettiva che può essere mimetizzata e rappresentata (secondo la formula, per intenderci, verghiana): ma è una certezza sopravvivenza dalla cultura positivista e laica al cui lembo estremo Gadda (ch’è ingegnere) si è formato: a questa certezza si sovrappone una effettiva incertezza, il senso lirico della vanità e del nulla, di tipo religioso e stoico che appartiene alla cultura in cui Gadda per coazione e per reazione è vissuto e ha operato. [...] in Gadda esiste una accettazione della realtà sociale italiana come è stata codificata e istituita dalla borghesia post-risorgimentale, accettazione ch’è addirittura reazionaria [...] Gadda dunque ci si presenta nel *Pasticciaccio* come esagitato e schiacciato tra due errori: il sopravvivenza positivismo naturalistico di un liberale prefascista di destra, e il coatto lirismo deformante di un antifascista limato e disgregato dall’impari lotta con lo Stato (Pasolini 1999: 1, 1060).

Passando dunque alle conclusioni di questa sezione, si evince che sul piano dello stile e della lingua Gadda rappresentava, secondo Pasolini, un esempio narrativo di plurilinguismo stilistico notevole, ma estraneo alle problematiche storico-ideologiche in cui Pasolini si sentiva coinvolto a proposito della lingua. Il plurilinguismo dantesco riletto in chiave pasoliniana era invece un fatto di mimetizzazione (come identificazione) nel parlante attraverso una totale partecipazione psicologica e sociale.⁸² Da un lato, quindi, rispondeva ad una finalità ideologico-conoscitiva; dall’altro, era un’operazione animata da sentimento e passione.⁸³

Come ho già evidenziato ed analizzerò più dettagliatamente nella sezione successiva e nel capitolo 7, l’interpretazione pasoliniana del plurilinguismo in narrativa come regresso e mimesis nel parlante derivava direttamente dal modo in cui l’autore recepì il modello dantesco in chiave ideologica. Quale altro autore più di Dante aveva vissuto psicologicamente e fisicamente la realtà dei suoi personaggi? L’*escamotage* del Dante personaggio permetteva

⁸² A proposito della ‘coscienza sociologica’, cfr. il confronto tra diversi esempi della tradizione letteraria italiana in “Intervento sul discorso libero indiretto” (Pasolini 1999: 1,1345-1375) e l’esempio di mimesis dantesca relativa alla figura di Vanni Fucci in “Appendice. La mala mimesi” (Pasolini 1999: 1,1391-1393).

⁸³ A tale proposito, cfr. Vighi 2001, 200.

di rendere l'illusione che l'autore attraversasse il mondo oltremondano e sperimentando direttamente il destino di una persona, ne rivivesse anche linguisticamente la sua vita. Non a caso, Pasolini si identificò soprattutto con il Dante personaggio. Nel suo stabilire con la realtà un rapporto di partecipazione emotiva, il Dante *actor* era dunque il miglior rappresentante di quella nozione di poeta mimetico, che abbozzata teoricamente nelle due antologie del 1952 e 1955 e sperimentata linguisticamente in *Ragazzi di vita*, fu poi confermata nei saggi scritti in occasione del centenario dantesco (“Intervento sul discorso libero indiretto” e “La volontà di Dante a essere poeta”).

6.3 Il modello dantesco di ‘poeta/intellettuale mimetico’ in *Ragazzi di vita*

Tra *Ragazzi di vita* (1955) e “Intervento sul discorso libero indiretto” (1965) intercorrono dieci anni. Il saggio scritto in occasione del centenario dantesco può tuttavia essere utilizzato in modo retrospettivo per chiarire in che senso l’operazione mimetica alla base del primo romanzo romano può dirsi dantesca. In questo saggio Pasolini spiega infatti più dettagliatamente in cosa consista la mimesis linguistica insistendo particolarmente sul concetto di onestà/disonestà intellettuale e poetica dell’autore verso la realtà rappresentata. Secondo l’autore, il poeta mimetico deve essere onesto nei confronti dell’oggetto della narrazione: da un punto di vista emotivo-sentimentale, questo significa empatizzare con esso; da un punto di vista ideologico, prendere atto della sua diversità culturale e linguistica. Come dimostrerò in questa sezione, Pasolini riconosceva in Dante il miglior modello di come la contaminazione linguistica si coniugasse ad una coscienza sociologica, per cui è credibile l’ipotesi che fosse Dante, piuttosto che Gadda o Verga il punto di riferimento stilistico di tale romanzo.

La critica ha precedentemente rilevato come in *Ragazzi di vita* si assista ad un “vivere nella scrittura la situazione romanzesca dell’altrove” (Anzoino 1974, 2); o ancora, come ha evidenziato Vighi, come la scrittura venga concepita dall’autore come un:

obbligare la coscienza pacificata, attraverso il contatto con una narrativa assolutamente chiusa e autoreferenziale, a empatizzare con l’oggetto della narrazione e dunque prendere atto dell’esistenza dell’altro da sé, il luogo del ‘diverso’ in grado di mettere in crisi tale pacificazione (Vighi 2001, 201).

Il modello dantesco è tuttavia stato preso in considerazione soprattutto in relazione ai contenuti (le atmosfere infernali) e/o ai prestiti linguistici sottovalutando il ruolo determinante che il poeta della *Commedia* ha svolto, sul piano stilistico e ideologico, nello sperimentalismo

plurilinguista del romanzo. Secondo Pasolini, il poema di Dante era infatti portatore di punti di vista altri, veicolati attraverso la pluralità dei linguaggi e dei contenuti. Come emerge in particolare in “Appendice: La mala mimesi”, questo era il risultato di una coscienza politico-sociologica e psicologica, a detta di Pasolini, che gli permetteva di calarsi nell’identità linguistica e culturale di un personaggio con la massima consapevolezza della sua diversità. Era, insomma, l’imitazione rivissuta del discorso di un personaggio altro psicologicamente e socialmente. A detta dell’autore, attraverso il linguaggio Dante riusciva a far parlare il suo personaggio per quello che realmente è e non secondo un’identità sociale che gli viene comunemente riconosciuta. L’esempio di Vanni Fucci è particolarmente significativo. Secondo Pasolini, Dante “lo rappresenta linguisticamente per quello che egli è umanamente e socialmente: qualcosa di diverso da un violento o da un ladro” (Pasolini 1999: 1, 1393).

La lingua di Dante, anche se non era per Pasolini una vera e propria mimesis vissuta grammaticalmente, era comunque una sorta di emblematico Libero Indiretto, in quanto si faceva mimetico, almeno sul piano lessicale, del gergo del personaggio che rappresentava. L’esempio a cui fa riferimento l’autore nell’articolo interpretando in modo libero il saggio di Contini, “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*” è il Canto V, che lui chiama il Canto di Francesca:

tutto il linguaggio usato da Dante nel narrare i fatti di Paolo e Francesca, anche fuori dal discorso diretto tra virgolette, è preso dai fumetti dell’epoca (spero che Contini non si offenda per la disinvoltura dell’analogia): è chiaro che ai nostri orecchi esso suona livellato, semanticamente, ma la ricostruzione continiana non lascia dubbi. Dante si è valso di materiali linguistici propri di una società, di una élite: gergali. Che certamente egli stesso non usava, né nella sua cerchia sociale, né in quanto poeta (Pasolini 1999: 1,1351).

Secondo Pasolini, Dante aveva compiuto nel caso di Paolo e Francesca un’operazione socialmente e psicologicamente democratica ed onesta, vale a dire, aveva narrato senza

falsificare l'identità linguistica, quindi culturale, quindi, storica dei suoi personaggi imponendo la sua omologazione.

Lo stesso può dirsi nel caso della lingua bassa: il gergo della malavita, tra cui si ricordano le celebri espressioni 'squadrare le fische' e 'fare del cul trombetta', applicato a contesti sociali e culturali, veniva prelevato dall'autore dall'ambiente sociale che voleva rappresentare per poi ricostruire linguisticamente la realtà di questi personaggi. Secondo Pasolini, dunque, tale forma di Libero Indiretto derivava da una chiara coscienza delle categorie sociali, che Dante doveva aver acquisito dalle esperienze corporativistiche e dalle annesse lotte sociali.

Allo stesso modo, per Pasolini scrivere della realtà sociale delle borgate romane significava, per prima cosa, riconoscerne la loro diversità culturale:

La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. È una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. (Pasolini 1999: 1,1356).

Riconoscere la diversità culturale di un personaggio equivaleva, per Pasolini, a rivivere i suoi pensieri e necessariamente anche le sue parole; un segnale, questo che le parole dell'autore e quelle del personaggio non erano le stesse: "il personaggio vive dunque in un altro mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico" (Pasolini 1999: 1,1357). Il linguaggio era, quindi, il modo principale per conoscere il mondo di un personaggio di un'altra classe sociale. Attuare la mimesis nel parlato attraverso il plurilinguismo significava per Pasolini imitare la realtà ed i suoi personaggi, abbandonando il valore simbolico del proprio linguaggio. Adottare il linguaggio dell'altro voleva dire infatti già avvicinarsi all'oggetto di rappresentazione, poiché la lingua del popolo conservava quei caratteri di autenticità e vivida espressione che erano il segno linguistico di quella stessa vita che rappresentavano.

Non a caso, la tecnica utilizzata da Pasolini, in particolare in *Ragazzi di vita*, fu quella del discorso Libero Indiretto, inteso come un'omologazione del tessuto linguistico dei personaggi in quello di chi narra e non viceversa.⁸⁴ La differenza che sembra, tuttavia, emergere tra il Libero Indiretto di Dante, così come descritto da Pasolini, e quello dell'autore di *Ragazzi di vita* risiede nel fatto che i cosiddetti inserti lessicali presi da contesti sociali diversi da quello dell'autore, vengono integrati armoniosamente nel linguaggio poetico creando un effetto livellato, sciolto e naturale. Essi sottostanno ad un superiore principio d'unità, che è lo stato d'animo linguistico dominante, altissimo e privo d'ironia e di sentimentalismo. La mimesis di Dante è solo lessicale; pertanto, riesce ad integrare punti di vista 'altri', ma solo in modo allusivo. In *Ragazzi di vita*, invece, Pasolini sembra ricercare un Libero Indiretto sia lessicale che grammaticale, presente e vocante, che dia l'illusione di un *hic et nunc* linguistico.

Il linguaggio che ne deriva non raggiunge tuttavia quell'effetto di naturalezza cui aspirava Pasolini, forse perché realizzato troppo intenzionalmente. Esso ritiene, infatti, tutti i caratteri dell'esperimento da laboratorio, dove i cosiddetti inserti linguistici presi dai suoi borgatari risultano come delle infiltrazioni, come elementi estranei, nella lingua borghese dell'autore. Nell'artificiosità di questa operazione, Pasolini sembra, insomma, essersi ispirato alla lettera da quello che credeva essere l'esempio dantesco del poeta che attinge materiali linguistici dai fumetti dell'epoca con la volontà di dimostrare una sensibilità sociologica verso i suoi personaggi. Di fatto si ha però un'eccessiva, o meglio innaturale, soggiacenza del contenuto romanzesco a quello che la Levato descrive come "diktat gergo-dialettale", il cui risultato è quello di una "sovrapposizione documentaria", "una sforzatura realistica", "una fedeltà riproduttiva" (Levato 2002, 38). Abbastanza diverso è il caso di *Una vita violenta*, in cui i due

⁸⁴ Come fa notare Vighi, egli non è, tuttavia, costante in questa sua operazione. Per esempio, verso la conclusione tende a rinunciare all'immersione nel parlante sostituendo la lingua dei borgatari con un italiano letterario medio-alto (Vighi 2001, 204).

piani della lingua alta e bassa, del narrato e del parlato, sembrano fondersi più armonicamente e l'autore sembra trovare la giusta equidistanza tra il piano diegetico e quello mimetico.

Concordo quindi con la posizione che intende l'atto mimetico della scrittura pasoliniana ancora una volta come un progressivo annullamento della distanza tra significante e significato:

L'immersione parossistica nella concretezza del 'significante', nella fattispecie tutto ciò che rappresenta l'istinto vitalistico del sottoproletariato, consente alla lingua letteraria di Pasolini di abbattere il divieto e cogliere l'altro da sé, mettendo in luce, per contro, la falsa coerenza di qualsiasi distanza, di qualsiasi punto di vista privilegiato. Quella di Pasolini diventa dunque una scrittura 'sacrificale', che esprime principalmente il desiderio trasgressivo di negare se stessa, il proprio limite, per abbracciare l'*altro* (Vighi 2001, 202).

Credo, tuttavia, che sia riduttivo vedere nella nuova prospettiva di realismo, cui aspirava Pasolini, solo una rivalutazione del legame parola-corpo, idea-materia contro la sua astratta ideologizzazione. Sicuramente è forte in Pasolini il recupero del dato fisico e sensibile della realtà nella scrittura. Ma mi sembra che quest'interpretazione vada intesa all'interno di un più ampio progetto di critica dell'istituto letterario e delle sue forme retoriche (lingua, stile, genere) con l'intenzione di ri-stabilire il rapporto tra scrittura e realtà. Com'è già precedentemente emerso, la retorica del discorso tradizionale era per Pasolini un impedimento alla vera imitazione, perché trappola in un cerchio ermeneutico. Consapevole del fatto che ogni sistema linguistico fosse innanzitutto un sistema culturale, Pasolini aveva capito che scrivere del popolo attraverso la lingua borghese era un atto di disonestà, in quanto la lingua borghese non faceva altro che imitare sé stessa limitandosi a citare, copiare, fare il verso della lingua e del mondo popolare. *Ragazzi di vita* prova invece che la scrittura per l'autore era soprattutto un'occasione di incontro inedito, aperto al possibile, tra la dimensione linguistica dell'autore e quella del personaggio. Diventava, insomma, anche sul piano linguistico e non solo psicologico, lo spazio comune e partecipato di una reciproca comprensione, di una

reciproca trasformazione *in fieri* della propria identità linguistica e culturale. Non a caso, proprio in “Intervento sul discorso libero indiretto” Pasolini definì questo processo come ‘lingua X’, ovvero una lingua A (struttura retorica preesistente, spesso corrispondente alla struttura linguistica dell’autore borghese) che diventa *realmente* una lingua B (la lingua dell’altro) (Pasolini 1999: 1, 1372). Tale definizione anticipa già l’idea di scrittura come ‘processo formale vivente’ o ‘documento del passaggio del pensiero’ de *La Divina Mimesis*, concetti che segneranno però anche la distanza rispetto al modello linguistico dantesco, come affronterò nel capitolo successivo.

Capitolo 7

DAL REALISMO AL POSTREALISMO DANTESCO.

LA DIVINA MIMESIS E LA CRITICA AL FORMALISMO DELLA COMMEDIA

Quando nei primi anni '60 Pasolini iniziò a scrivere quella che viene generalmente riconosciuta come la sua opera più dantesca, *La Divina Mimesis*, il modello di realismo dantesco a cui si era ispirato per oltre un decennio era già entrato irreversibilmente in crisi. La chiave di lettura di tale opera va cercata in uno dei saggi pasoliniani più rappresentativi su Dante, "La volontà di Dante a essere poeta" (1965), scritto non a caso proprio in occasione del centenario dantesco. Come dimostrerò in questo capitolo, il 1965 rappresenta un momento di svolta nella poetica pasoliniana da una concezione strutturale ad una poststrutturale del realismo, ovvero dal passaggio da un periodo di sperimentalismo formale ed ideologico mimetico-referenziale, alla coscienza di un ruolo autoriale perduto, identificato in un formalismo e in un'ideologia letteraria non più praticabili. Sia il saggio del 1965 che la riscrittura pasoliniana della *Commedia* ruotano sulla profonda dualità che caratterizza l'esperienza dell'autore in quegli anni, diviso tra funzione mimetica e funzione retorica, tra performatività e formalismo: antitesi che trovano una rappresentazione esemplare nella coppia dantesca del Dante *actor* e del Dante *auctor*.

7.1 La volontà di Pasolini a essere poeta: da *auctor* a *actor*

“La volontà di Dante a essere poeta” è un saggio rappresentativo della distanza che separa l’esperienza pasoliniana degli anni ’50, caratterizzata da un realismo ideologico impegnato a trasferire la realtà nel linguaggio sul modello dello sperimentalismo plurilinguista di Dante, e quella dell’ultimo decennio, ugualmente ispirato a tecniche quali il plurilinguismo e la contaminazione degli stili, ma segnato da un atteggiamento postideologico nei confronti della letteratura ed in particolare della rappresentazione.⁸⁵ Pur riconoscendo i limiti del formalismo, rispetto al panorama culturale di quegli anni, in particolare la neoavanguardia, Pasolini non condivise tuttavia la svalutazione dei legami tra letteratura e realtà rimanendo fedele all’idea della letteratura come portatrice di verità e strumento di dissenso ed opposizione.

In questa sezione prenderò in considerazione in che modo Pasolini reinterpretò il concetto di realismo ed il ruolo dell’autore nella sua lettura dell’opera dantesca. In primo luogo, sarà interessante rilevare come il modello di realismo dantesco fu messo in discussione proprio perché l’ideologia letteraria ed il formalismo che lo caratterizzavano risultarono inattuali ed impraticabili. In secondo luogo, ne “La volontà di Dante a essere poeta”, Pasolini problematizzò la figura dell’Autore (qui identificata nel Dante *auctor*), intesa con Derrida come ragione logocentrica (Derrida 2006), riscoprendo invece la sua volontà poetica nell’espressività apparentemente non codificata nel Dante *actor*. La figura del personaggio divenne di fatto riferimento ideale di un modo di intendere l’opera come performatività.

Scritto per il centenario dantesco del 1965 “La volontà di Dante a essere poeta” fu l’occasione per verificare la resistenza della nozione di realismo dantesco proprio in un

⁸⁵ L’articolo fu pubblicato su *Paragone*, XV, n. 190, dicembre 1965 ed in seguito in *Empirismo eretico* (1972). In occasione del centenario di Dante la rivista *Paragone* aveva preparato un *Giornale dantesco* che comprendeva, oltre all’articolo di Pasolini, un saggio di Luzi, un pezzo di Longhi su Dante e Masaccio (estratto dal saggio sulla Cappella Brancacci) e una recensione di Aldo Rossi alla mostra fiorentina del centenario.

momento in cui questa viveva il suo momento di massima crisi. Non sorprende infatti che per la stessa occasione Sanguineti stesse riflettendo sulla stessa questione nel suo saggio *Il realismo di Dante* (1966). Per quanto sia stato per lo più interpretato come un saggio di critica dantesca e, a partire da questa lettura, sia stato fonte di numerose polemiche, di fatto “La volontà di Dante a essere poeta” è un articolo chiave per comprendere in che modo si affermò ‘la volontà di Pasolini a essere poeta’ in quel periodo.⁸⁶ Il saggio del 1965 è infatti, come molti altri esercizi critici dell’autore, una vera e propria dichiarazione di poetica, in cui l’oggetto d’analisi è l’autore stesso, che si specchia nel poeta in questione attraverso una rete di riferimenti critici e letterari, la cui non ‘visibilità’ è inversamente proporzionale alla loro influenza. Se fino a questo momento Dante era stato l’indiscusso alter-ego stilistico e linguistico per realizzare una poetica realistica fuori dal discorso retorico della ‘Letteratura’ e della cultura borghese, ne “La volontà di Dante a essere poeta” è la stessa struttura retorica dantesca ad essere messa in discussione, ovvero quel formalismo e quella selettività, che Derrida chiamerebbe “formalismo dell’intelletto” (Derrida 2006, 45). Pasolini rinvenne nel Dante *auctor* lo stesso principio trascendente e razionale, il quale seleziona, ordina ed organizza la sua materia. Paradossalmente, proprio quel plurilinguismo di Dante, che nel noto paradigma continiano del 1951 aveva rappresentato una garanzia di realismo linguistico rispetto al monolinguismo selettivo di Petrarca, veniva riletto come un altro esempio di ‘selettività’. Come emerge dall’intervento su “Dante e i poeti contemporanei”:

In fondo, ciò che ha reso Dante “macro”, per tanti anni, è stata una terribile operazione di selettività: operata su un numero di parole e modi linguistici che egli stesso aveva reso praticamente innumerevoli (Pasolini 1999: 1, 1388).

⁸⁶ Faccio riferimento, in particolare, alla polemica con Segre e Garboli, le cui critiche furono pubblicate su *Paragone* insieme all’articolo di Pasolini e che è documentata nelle *Lettere (1955-1975)* e nelle *Note e notizie sui testi* dell’edizione Meridiani Mondadori (Pasolini 1999: 2, 2948-2955).

Ad essere messa in crisi era la funzione retorica dell'*auctor*, ovvero la sua ragione logocentrica: quella che seleziona ed organizza la realtà nelle strutture del discorso, che pretende di rappresentare il mondo reale con una lingua perfettamente razionale. Su questa base il realismo di Dante venne criticato perché fondato sulla pretesa di una falsa totalità, ovvero sulla pretesa di essere una vera “rap-presentazione” – *re-présentation* nel linguaggio derridiano (Derrida 2006, 10) – del mondo.

Il Dante *auctor* che emerge da questo profilo è appunto quello che assume il punto di vista dall'alto verso la realtà, che offre uno sguardo immenso e comprensivo del mondo – “così da allargare l'orizzonte lessicale, in una compresenza panoramica dei suoi casi limite” (Pasolini 1999: 1, 1379) – mantenendo un'equidistanza invariabile dal proprio atteggiamento interiore e dal proprio rapporto con la realtà, per quanto varia essa sia. È insomma l'*auctor* o *logos* creatore che ha istituito l'universo linguistico della *Commedia* come una totalità che risulta da una conclusione, anche descritta come quell'infinito, di cui parla Eco citando Pareyson, “che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma” (Eco 2000, 61). Sulla base di quest'analisi Pasolini finì per rileggere criticamente il paradigma continiano contrapponendo al monolinguismo eletto e selettivo di Petrarca quello che finì per definire il “monolinguismo tonale” di Dante, un monolinguismo che omologa incessantemente le più diverse finzioni di dialogo (Pasolini 1999: 1, 1389-90).

In che modo Pasolini reinterpretò dunque il ruolo dell'autore? In questo saggio Dante fu sicuramente il pretesto per rappresentare quella profonda dualità che l'aveva da sempre caratterizzato, vale a dire il dramma irrisolto tra funzione mimetica e funzione trascendentale del poeta, tra mimesis e retorica, tra ‘Pasolini *auctor*’ e ‘Pasolini *actor*’. È stato riscontrato come l'intera saggistica pasoliniana tra la metà degli anni '60 e i primi anni '70 fosse caratterizzata dall'esplosione di una serie di coppie antitetiche, prima conciliate e tenute

insieme da un progetto letterario comune legato all'impegno (Rinaldi 1982, 326). Il saggio su Dante del 1965 è in questo senso emblematico: se nel decennio precedente Pasolini si era impegnato a ricercare l'unità tra forma e contenuto e tra passione e ideologia sull'esempio del modello dantesco di Contini, ora l'autore ripresentò una visione radicalmente dualistica dell'opera di Dante. La sua analisi della *Commedia* consiste in una divisione di tipo crociano in due serie simmetriche di dicotomie, o tesi ed antitesi, che a parer dell'autore compongono la "doppia natura" della *Commedia*, (Pasolini 1999: 1, 1382), in relazione alle due figure del Dante *auctor* e del Dante *actor*: la prima, associata alla forma e all'ideologia; la seconda, al contenuto e alla passione.

Tutta l'analisi è infatti tesa a problematizzare il punto di sutura tra Dante *actor* e Dante *auctor*. Per quanto Pasolini sia affascinato da entrambi i ruoli, la loro straordinaria unità risulta ormai impossibile senza la fiducia nell'ideologia della letteratura, quell'"ideologia di ferro", di cui l'autore parla ne *La Divina Mimesis* (Pasolini 1993, 46); la stessa ideologia che aveva rappresentato per la 'compagnia picciola' degli anni '50 una garanzia di realismo. L'autore della *Commedia* è infatti percepito come una figura perfettamente in equilibrio tra partecipazione attiva nella realtà, da cui deriva il suo punto di osservazione sociologico, terreno, e contemplazione della realtà, da cui deriva il suo punto di osservazione teologico, funzionale.

Il primo ruolo coincide con quella coscienza sociale imprescindibile per Pasolini per un plurilinguismo che non fosse meramente numerico, oppure meramente espressivo. Quest'ultimo inteso come "una meravigliosa estasi linguistica, che contemplando tutte le parole nella loro funzionalità e nella loro bellezza facesse la metafora di una contemplazione di Dio" (Pasolini 1999: 1, 1379). Dall'altro lato, quell'atteggiamento esistenziale del poeta che Pasolini aveva sempre considerato fondamentale dell'attività poetica e dell'impegno

realista: quello della passione, che fa soffermare lo sguardo pieno di un'infinita possibilità conoscitiva sopra le cose, che scatena gli interessi immediati, la lotta politica, letteraria, linguistica e religiosa. Il secondo ruolo sembra invece corrispondere a quello dell'ideologia, della logica funzionale dell'opera.

Questo rigido schema si riflette rispettivamente nel ruolo del Dante personaggio, che vive e partecipa sentimentalmente alla realtà, e del Dante narratore, che in qualità di *deus ex machina* assume tutti i compiti diegetici di organizzazione della storia. Sul piano linguistico lo stesso dualismo è trasferito nella diade lingua della poesia/lingua della prosa: con la prima Pasolini si riferisce all'espressione poetica senza finalità, al di fuori di qualunque logica funzionale, il cui registro lento riflette la natura metastorica della poesia; con la seconda Pasolini allude alla lingua della narrazione, quella del registro rapido, che segue una struttura organizzativa preordinata puntando dritto alla finalità della scrittura. L'autore fa un'ulteriore suddivisione sul piano della rappresentazione tra realtà figurativa e realtà allegorica, in cui sembra evocare la distinzione di Auerbach tra figura ed allegoria. Secondo la prospettiva del critico tedesco, la prima corrisponderebbe all'unione nell'immagine poetica di realtà contemplata nella visione del poeta e fatti storici, mentre la seconda all'immagine, che esprime ugualmente la realtà contemplata nella visione del poeta, ma senza oggettivarsi in un fatto storico (Auerbach 2000: 1, 213).

Per Pasolini Dante identificava quindi due ruoli mimetici: uno attraverso la partecipazione sociale e storica; l'altro attraverso un'omologia tra forma e contenuto con un ordinamento intellettuale teoretico, poetico e politico della realtà, definito anche "razionalismo prosastico" o "programmazione escatologica" (Pasolini 1999: 1, 1381). L'eccezionalità della lingua di Dante, secondo Pasolini, consisteva in una perfetta e straordinaria sintesi tra i due ruoli, non attingibile a una ricerca extra-testuale ed inspiegabile da parte dell'autore così come

inspiegabile è la “coesistenza della natura umana e della natura divina in Cristo” (Pasolini 1999: 1, 1384).

Il confronto tra l’unità poetica e la figura di Cristo rivela la concezione che Pasolini aveva del poeta come convivenza di un *deus ex machina*, che domina e organizza la realtà e di un *corpo*, che partecipa e vive tale realtà passionalmente. Nella sua analisi, per molti versi retrospettiva di tutta la sua attività degli anni ’50, Pasolini inizialmente tentò di ipotizzare una sutura tra i due ruoli come se fosse possibile un atto di volontà da parte del poeta; ma si arrese presto all’idea che il linguaggio di Dante fosse un caso eccezionale di unità naturale, un “sistema bio-linguistico naturale” (Pasolini 1999: 1, 1384) in quella che sarebbe una naturale schizofrenia. Afferma l’autore: “la spaventosa unità del linguaggio di Dante credo sia un caso in tutte le storie letterarie conosciute. Ed è un’unità inesplicabile se si pensa alla doppia natura del suo poema” (Pasolini 1999: 1, 1383).

Se la ricerca di equilibrio tra le due figure dantesche rappresenta il dilemma autore/personaggio che percorre tutta l’opera pasoliniana, in questo saggio Pasolini sembra giungere ad una soluzione. È vero che l’autore pare ancora esitare tra le due posizioni, riconoscendosi a tratti, come nota Rinaldi, in quel “modello dell’*Auctor* potente e centrale, magari invisibile ma capace di un grande progetto di letteratura” qual era Dante (Rinaldi 1982, 335). Alla fine la volontà poetica di Pasolini si rivela tuttavia come rifiuto del principio ordinatore dell’*auctor* e aderenza ad una liricità tutta irrazionale associata alla figura del personaggio:

Il reale momento sacro di Dante non consisterebbe dunque nella sua coscienza razionale teologica: ma si manifesterebbe in termini poetici, facendosi così laico, e, in qualche modo, letterario: “*riesprimendo autenticamente la metastoricità religiosa attraverso la storicizzazione di una “irrazionalità poetica”*” (Pasolini 1999: 1, 1387).

Se per certi versi in questa citazione sembra riaffiorare il fantasma di Croce, in realtà la posizione di Pasolini è quella del decostruzionista che rifiuta ogni costruzione razionale aprioristica ed ogni tentativo di imporre attraverso il Logos un'immagine della realtà alla realtà; in altre parole, che sfugge da ogni forma retorica del discorso. Questo emerge ancora più chiaramente quando per definire il suo concetto di 'poesia in quanto poesia' – che lui anche chiama "volontà poetica" (Pasolini 1999: 1, 1383) – fa riferimento alla descrizione auerbachiana del poeta Villon:

Un'inconscia volontà poetica è in tutto il poema di Dante, intesa come inconscia volontà proprio di dare poesia in quanto poesia (è Auerbach che in un suo aureo manualetto di sinossi di storie letterarie romanze comparate, elegge Villon a "primo poeta in quanto tale"); e siffatta volontà, va aggiunto, è per natura una volontà anomala e misteriosa, alquanto vicina – diciamo noi utenti di Freud, e molto meno liberi degli avi – a forme di paranoia o di schizofrenia. Ed è un'unità inesplicabile se si pensa alla doppia natura del suo poema (Pasolini 1999: 1, 1383).

Nel capitolo su "Madame du Chastel" Auerbach descrive Villon in questi termini:

François Villon porta all'estrema perfezione un realismo creaturale che rimane tutto nei limiti del sensibile e che con tutto il suo radicalismo del sentimento e dell'espressione non mostra nessunissima traccia di capacità di ordinamento intellettuale ovvero di forza rivoluzionaria, anzi nessuna volontà di fuggire il mondo diverso da quale è (Auerbach 2000: 1, 281).

In questa imprescindibile corrispondenza tra opera e presenza dell'autore sta l'idea di performatività pasoliniana che consistette in una contaminazione sempre più ricercata tra arte e vita e una mimesis sempre più spinta tra Pasolini *auctor* e Pasolini *actor*. Si può infatti notare quella che Tricomi ha definito come coincidenza pressoché assoluta tra volontà autoriale e gesto che non si esaurisce nei singoli testi, ma si sviluppa come interferenza dell'immagine, della fisicità, dell'azione pubblica dell'autore sul senso, sulla forma e sulla *durata* dell'opera (Tricomi 2005a, 52). Un'interferenza tra scrittura e vita a cui Giuliana

Bruno ha dato il termine di “corporeality”, intendendo una vera e propria teoria culturale pasoliniana che incorpora la materialità della scrittura (Bruno 1994, 105).

Non a caso, portando avanti il suo ideale di ‘poeta/intellettuale mimetico’, da questo momento in poi Pasolini sembra indirizzarsi verso un’idea di opera come ‘*performance*’, nella quale l’autore non si nasconde dietro quella figura trascendente che seleziona ed organizza strutturalmente la materia ma esibisce e demistifica tale ruolo manifestandosi come attore o presenza riconoscibile “in carne e ossa” come in *Petrolio* (Pasolini 1992, 544). La sua identità di attore/personaggio non è da intendersi solo nell’ambito della sua produzione più evidentemente creativa, come nel caso de *La Divina Mimesis* o nella figura di Chaucer nei *Racconti di Canterbury*, ma anche in quel suo ruolo pubblico di giornalista e intellettuale, sempre più protagonista della vita culturale italiana di quegli anni. Quando si parla di opera pasoliniana, in particolare dagli anni ’60 in poi, non ci si può non riferire infatti a quel complesso intertesto che è la sua vita nella sua globalità, una contaminazione di ruoli professionali diversi (regista, narratore, poeta, giornalista, critico, ecc.) e vicende esistenziali.

L’idea di performatività è inoltre la chiave per intendere allo stesso tempo il modo in cui Pasolini risolse la crisi della figura autoriale rispetto, per esempio, alla neoavanguardia e in cui reinterpretò il concetto di realismo e la mimesis nella scrittura. In entrambi i casi è riconoscibile una continuità e coerenza nel pensiero dell’autore a proposito del ruolo del ‘poeta/intellettuale mimetico’ e del concetto di realismo. Le principali differenze che Pasolini rinveniva tra la sua posizione e quella della neoavanguardia in merito alla figura dell’autore sono già state in parte chiarite precedentemente. Rinaldi, per esempio, ha messo in evidenza come gli avanguardisti, pur affermando continuamente il progetto di distruggere la letteratura, non misero in gioco se stessi come soggetti e autori (Rinaldi 1982, 337). La Benedetti ha poi precisato che la ragione per cui Pasolini odiava ferocemente la neoavanguardia era perché

vedeva in essa l'esasperarsi del formalismo tipico della logica artistica moderna: "poiché la modernità non è formalistica solo nel momento costruttivo, di formazione dello stile [...], ma anche in quello polemico della dissacrazione della forma" (Benedetti 1998, 179-80). Uno degli aspetti chiave del dissidio tra Pasolini e la neoavanguardia stava dunque nell'accettare o meno il formalismo e, a sua volta, la figura dell'autore come creatore della forma. A proposito della diversa prospettiva in cui si colloca Pasolini rispetto alla posizione della neoavanguardia, è significativo quanto dice ancora Rinaldi riguardo al "passo in più" che Pasolini avrebbe compiuto rispetto al panorama letterario italiano di quegli anni, portando lo "scandalo estremo" non solo nelle istituzioni metriche, prosodiche, ma anche nello statuto del soggetto poetico, come fatto trascendentale:

È qui il passo in più di Pasolini: portare *esplicitamente* la distruzione del soggetto, non credere di poterla ipocritamente considerare sottintesa (e in realtà mai compiuta). Il rifiuto dell'avanguardia di nominare il soggetto, per paura di ricostruirlo tradizionalmente, nasconde il desiderio inconfessato di confessarlo integro. [...] la "fine dell'avanguardia", il suo superamento, comincia quando il suo soggetto sottinteso emerge alla superficie del testo, per raccontare la propria morte (Rinaldi 1982, 338).

In definitiva, mentre questi ultimi sabotavano il linguaggio ed attaccavano la letteratura dall'esterno, ma in fondo continuavano a concepirla come autoreferenziale senza mettere in discussione il soggetto, Pasolini mise in crisi la figura autoriale dall'interno della letteratura, ribadendo la necessità di esprimere il presente in evoluzione, l'essere nella vita.

Come analizzerò nelle prossime due sezioni, *La Divina Mimesis* è il documento emblematico dell'operazione poetica finora descritta, non a caso eseguita nel nome di Dante: dalla distruzione dell'*auctor* tradizionale, all'identificazione nel ruolo del Dante personaggio, dalla dissoluzione della forma al progetto di un realismo come contaminazione estrema di stili, generi, mezzi di comunicazione. Qui lo sperimentalismo e il plurilinguismo dantesco

diventano gli strumenti per un progetto mimetico tra arte e vita non più volto a trasferire la realtà nell'opera, ma ad aprire l'opera verso la realtà.

7.2 La Divina Mimesis: il confronto con la *Commedia* di Dante

La Divina Mimesis consiste in un *corpus* di frammenti e note scritti prevalentemente tra il 1963 e il 1966/'67, ad eccezione della *Prefazione* (1975), che apre l'opera e del *Piccolo allegato stravagante* (1974), un "excerptum" preso da una nota a *Letteratura italiana. Otto-Novecento* di Gianfranco Contini, che la chiude. È composta di due primi canti (Canto I e Canto II), che si attengono piuttosto fedelmente al modello originale e mirano ad un'imitazione dell'opera dantesca sia nella micro che macro struttura, cui seguono altri tre canti (III, IV e il VII) più svincolati da quelli danteschi ed organizzati nella forma di appunti e frammenti. A quello che potrebbe sembrare il corpo centrale dell'opera segue ancora una parte eterogenea di materiale composta da tre note, la Nota n.1 (1° novembre 1964), la Nota n.2 (17 novembre 1964), Per una "Nota dell'editore" (1966 o '67), alcuni appunti, "Altri tre appunti per il VII canto", una serie di venticinque fotografie in bianco e nero raccolte sotto il titolo di *Iconografia ingiallita*, e il già menzionato *Piccolo allegato stravagante*.

L'opera viene data alle stampe a venti giorni dalla morte di Pier Paolo Pasolini, il 22 novembre 1975. La scrittura dell'opera corrispose tuttavia agli anni dei componimenti di *Poesia in forma di rosa*, scritti a partire dal 1961 e poi pubblicati nel 1964, mentre su quello cinematografico e teatrale si tratta del fecondo periodo di *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1965), *Edipo re* (1967) e *Il vantone e Pilade* (1967). Sebbene la sua data di pubblicazione ne faccia un'opera postuma e abbia legittimato, soprattutto nella critica più recente, un discorso comune con *Salò*, apparso al Festival di Parigi nel novembre del 1975 e *Petrolio*, pubblicato postumo nel 1992, va tuttavia precisato che la sua genesi comincia nel 1963, quando prima in un'intervista con

Sannuccio Benelli in *Il Punto* (settembre 1963), poi nel “Progetto di opere future” in *Poesia in forma di rosa* (1963), Pasolini inizia a riflettere sull’idea di una riscrittura dell’*Inferno*.⁸⁷

La Divina Mimesis è allo stesso tempo un punto di arrivo e di partenza nel percorso intertestuale tra Dante e Pasolini. D’arrivo, nel senso che segna nella carriera pasoliniana la fine di una fase di ricezione dantesca, quella del modello di realismo dantesco di ispirazione ideologica, in coincidenza con una forte crisi dei valori politici; di partenza, nel senso che corrisponde all’inizio di una nuova elaborazione dell’opera di Dante. È molto significativo che questo momento chiave del percorso poetico pasoliniano sia stato così esemplarmente drammatizzato dall’autore attraverso un’immedesimazione nel modello, Dante, e nell’imitazione del suo capolavoro, la *Commedia*. Ne *La Divina Mimesis*, infatti, è Pasolini ad impersonare il ruolo di Dante *actor* ed *auctor*; per la prima volta l’autore non fa solo riferimento ed uso della sua esemplarità linguistica e stilistica, ma si identifica effettivamente nel modello. Quest’identificazione da persona a persona non era avvenuta neanche nel frammento intitolato “La mortaccia” (1958), che in qualche modo può considerarsi un primo tentativo di riscrittura della *Commedia*, in quanto la protagonista del racconto era una prostituta guidata da Dante nel ruolo di Virgilio. Il tono della breve storia era inoltre parodico, il che creava già una distanza dall’oggetto.

Ne *La Divina Mimesis* l’attenzione va posta non tanto sulla riscrittura in quanto imitazione dell’opera dantesca, quanto sul processo d’identificazione di Pasolini in Dante, che costituisce il primo confronto ed anche negazione, secondo il consueto paradigma di Harold Bloom, nei confronti del modello. Si tratta di un’analisi retrospettiva, avvenuta precedentemente a livello

⁸⁷ Anche nella versione di “Appendice. La mala mimesi” (1966), pubblicata su *Paragone*, a. XVI, n. 194, aprile 1966, col titolo “Vanni Fucci” (in *Empirismo eretico*, invece, i relativi paragrafi furono espunti) Pasolini fa chiaro riferimento a *La Divina Mimesis*: “Tutti i miei amici fanno - e anche i lettori di giornali, per mie reiterate dichiarazioni orali che i cronisti si incaricavano di fissare nei loro scritti - che da anni giacciono nei miei cassetti i lavori in corso di un “Inferno” moderno, che attraverso dilatazioni, asimmetrie e altre cose, ripete l’Inferno dantesco: e sono quindi anni che monto e rimonto, pezzo per pezzo, almeno la prima cantica” (Pasolini 1999: 2, 2953).

inconscio, poiché il parricidio si è già consumato: il Dante realista degli anni '50 era già morto ed è, non a caso, “una sopravvivenza” (Pasolini 1993, 13). Eppure la riscrittura diventa il pretesto per drammatizzare tale rapporto alla luce della coscienza. Per prima cosa, serviva a Pasolini per stilare un bilancio sulla sua esistenza nel decennio passato (gli anni '50) che credo si possa, a questo punto, definire di chiara matrice dantesca. Dantesco era infatti il modello di realismo a cui Pasolini si era ispirato nel corso dell'intero periodo, come lui stesso aveva affermato (Pasolini 1999: 1, 1647-8). Dantesche erano le tecniche narrative e poetiche (plurilinguismo, mimesi nel parlante, dizione totale della realtà) su cui aveva impostato le sue opere più importanti di quegli anni e le sue letture critiche della tradizione letteraria italiana. Dantesca la matrice che accompagnava quell'ideale di letteratura nazional-popolare (di fatto si trattava di una costruzione ideologica basata su più modelli culturali, tra cui Contini, Auerbach, Gramsci) che tentava di costruire in alternativa ad una 'Letteratura' tradizionale. Ne *La Divina Mimesis* sono infatti contenute tutte le questioni trattate finora insieme ai suoi protagonisti. A sfogliare le pagine del 'Poema fotografico' dell'Iconografia ingiallita, posta a chiusura del testo, sembrano, infatti, dispiegarsi i significati del rapporto Dante-Pasolini: Contini, Gramsci, Gadda, Reggio Emilia (1960), i partigiani e la Resistenza, la neoavanguardia, per citare solo alcune delle foto incluse, lasciate a testimoniare un fatto storico e culturale, a cui non si sottrae neppure Dante, l'icona letteraria della tradizione, in cui si intrecciano motivi e ragioni del tempo presente.

A confermare il fatto che, secondo la prospettiva ora illustrata, *La Divina Mimesis* è a tutti gli effetti un documento e un 'monumento funerario' di quella stagione il personaggio di Virgilio doveva essere originariamente assegnato a Gramsci, come ad identificare, se mai ce ne fosse stato bisogno, che se Pasolini negli anni '50 si identificava in Dante e col suo magistero, la guida razionale che lo accompagnava era quella di Gramsci. Pasolini decise, alla

fine, di rinunciare a Gramsci ed assegnare il ruolo di Virgilio al suo alter-ego degli anni '50, identificando in questa figura tutti gli ideali politici e poetici di quella stagione.

È già stato notato come lo sdoppiamento tra Pasolini-*auctor* e Pasolini-*actor* fosse un forte elemento di novità rispetto alla *Commedia*, “l’invenzione suprema che Pasolini compie sul fondamento del testo dantesco” (Barberi Squarotti 1979, 271). Il gioco psicologico messo in atto dall’autore attraverso allusioni, identificazioni e proiezioni è tuttavia ancor più sottilmente articolato di quanto sia stato finora rilevato. Attraverso il pretesto letterario della *Commedia* e la sua riscrittura Pasolini riesce a costruire il suo discorso utilizzando due livelli di significato (quello dell’opera originale e quello della sua imitazione) e quindi a scomporre il soggetto poetico in tre figure, Pasolini, Dante e l’ombra di Gramsci. Pasolini, alter-ego dell’autore è il personaggio della riscrittura, messo in scena nella versione del doppio a rappresentare la proiezione psicologica della crisi. Dante è il personaggio dell’opera originale, la *Commedia*, ma anche il modello che Pasolini ha imitato. Infine, Gramsci è quell’ombra che sta dietro al Pasolini-guida, voluta originariamente nel progetto dell’opera, poi rifiutata.

L’interpretazione delle relazioni intertestuali tra autori e personaggi va quindi considerata tenendo presente la molteplicità di livelli di significato su cui sono costruite. *La Divina Mimesis* mette in scena a tutti gli effetti una nevrosi, uno sdoppiamento dell’autore, organizzato, sulla figura del chiasmo, su due figure dantesche: una corrisponde al Pasolini ‘Dante-Gramsci’ del mito continiano-auerbachiano; l’altra al ‘Dante-Pasolini’ degli anni '60, che vive un dramma irrisolto della sua coscienza. La prima è ormai un’ombra, una sopravvivenza, una figura ingiallita appartenente ad una storia che non è più; la seconda è il poeta in carne ed ossa, diviso, distante da quella realtà, di cui prima con tanto ardore si sentiva parte integrante. Egli si ritrova in quella figura di viandante medievale che ha perso la

direzione del cammino e vive la condizione dello smarrimento nel buio della coscienza, condizione tanto “amara che poco è più morte” [*Inf.* I, 7].

In definitiva, il pretesto retorico della riscrittura serve per inscenare il dramma ‘maestro-allievo’ usato per rappresentare la crisi biografico-ideologica dell’autore, che è soprattutto una crisi relazionale col proprio modello. Da un lato, infatti, la coppia ‘Dante-Virgilio’ serve all’autore Pasolini per drammatizzare la divisione della propria coscienza nel doppio ‘Pasolini anni ‘60’-‘Pasolini anni ‘50’, dall’altro, essa serve per drammatizzare il critico legame ‘allievo-maestro’, ‘Pasolini-Dante’, che vive nello spazio della riscrittura quella fase di duello in cui si consuma il parricidio.

Se nel rapporto Dante-Pasolini vogliamo dunque cercare il momento di scontro e negazione del modello, lo ritroveremo ne *La Divina Mimesis*. Lo scontro che Pasolini inscena non è tuttavia tra due personaggi distinti, bensì tra due facce della sua stessa personalità: una è appunto quella dantesca degli anni ‘50, l’altra quella sdoppiata del presente, che rende ulteriormente chiaro come il modello dantesco a cui Pasolini aveva fatto riferimento fosse una sua personale creazione ad immagine e somiglianza.

Vissuto nel confinato spazio dialettico della propria coscienza, il ‘faccia a faccia’ pasoliniano si traduce principalmente nella constatazione di una perdita, come fallimento della fede politica e, pertanto, di sconfitta. Il profondo sentimento nostalgico si legge, per esempio, nell’“intenerimento”: “Ecco la millesima, la miliardesima stretta al cuore, l’intenerimento, l’illanguimento, la lacrima” (Pasolini 1993, 7). Non a caso, i primi due canti de *La Divina Mimesis*, quasi parafrasando il primo dell’*Inferno*, riprendono la fenomenologia dantesca della crisi d’identità conservando molte delle sue figure allegoriche (il Pellegrino, il Colle, la Valle, la Guida, le Tre Fiere, il Veltro). Si tratta di quella tensione a penetrare e chiarire il dramma della divisione e della lacerazione morale attraversando l’inferno della

società neocapitalistica e quello interiore della coscienza dell'intellettuale borghese in crisi: "Nel restare/ dentro l'inferno con marmorea/ volontà di capirlo, è da cercare la salvezza" (Pasolini 1999a: 1, 196). Eppure, tra quell'Inferno romano, in cui ne *Le ceneri di Gramsci*, l'autore si sentiva di restare e lo stato attuale esiste ormai una distanza incolmabile.

Si può quindi affermare che il Pasolini di queste pagine è, dietro suggerimento dello stesso autore del richiamo fotografico, il Pasolini del dramma irrisolto di *Poesia in forma di rosa*, il quale vive in questi anni più che mai il dissidio tra passato. Di quella "reincarnazione dell'antica mitologia intrecciata contraddittoriamente ad una nuova presa di coscienza" che era l'ideologia politica, il breve testo pasoliniano è quindi un documento, una dolorosa penetrazione nelle proprie contraddizioni, così come un confronto con il proprio passato, a cui è impossibile scampare "portando a salvamento la propria interezza" (Pasolini 1993, 9).

Il dramma della scissione che l'autore descrive nei primi due canti è ancora tutto vissuto nei termini di cuore e viscere, di vecchia e nuova speranza, di un passato nostalgico e un futuro incerto e poco rassicurante. Attraverso il simbolismo della luce, già impiegato similmente nella poesia "Al sole",⁸⁸ Pasolini esprime così il contrasto tra l'oscurità presente e la luce del passato, la 'Luce della vecchia Verità':⁸⁹ luce che ancora sopravvive, talvolta come vuoto significante avendo perduto il suo significato, "davanti a cui non c'è più niente da dire"

⁸⁸ "Nel tuo buio, sole,/ si compie ancora una volta l'ingiustizia [...]Ricordo, di quei tempi, solo la tua luce,/ alta, sopra le perdute/ radure del Friuli, sopra una gente senza/ speranza: risplendevi puro,/ sempre, eri l'acerba luce della Resistenza./ In un tempo che mai al mondo fu più scuro/ eri l'acerba luce del futuro [...] io continuavo per strada incerta/ della conoscenza, nell'ombra-luce della storia [...] Tu splendi sopra un sogno,/ buio sole: chi vuole non sapere,/ vuole sognare", in Pier Paolo Pasolini, *Al sole*, in *La religione del mio tempo* (aprile 1960), Pasolini, 1999a: 1, 574-577.

⁸⁹ La parola 'luce' compare quasi ossessivamente nelle prime pagine de *La Divina Mimesis*: è "la luce della vecchia verità [...] la luce di quella mattinata d'aprile [...] una luce felice e cattiva [...] la luce [...] che illuminava rose e ritratto [...] la luce dei magazzini, dei solai, dei viali, non dei cinema [...] una luce, una luce (quella del vecchio sole rinato) che mi accecava [...] la luce, fatale, di quella vecchia verità" (Pasolini 1993, 5-9). È interessante notare come il concetto di una luce diversa venga anche veicolato nel nome del cinema *Splendid*, la cui etimologia splendere: lat. *Splendēre*, dalla stessa radice del lit. *spendēti* che vale lo stesso, e dal greco *splêdós* cenere e propr. cosa che fu splendente (Fick.), ma anche "mandare splendore, che è sovrabbondante, vivezza di luce, fig. rifulgere per gloria, per fama, sinon. di rilucere" sembrerebbe richiamare nuovamente il valore ambiguo di questa luce a cui allude Pasolini, ovvero una luce sovrabbondante, ma di qualcosa che fu splendente e ora è cenere.

(Pasolini 1993, 5), magari falsata della luminosità artificiale di un cinema. Il motivo della nostalgia per un passato di bandiere rosse si intreccia così al motivo intertestuale dantesco. La combinazione di discorso storico-narrativo e discorso retorico procedono, infatti, di pari passo; entrambi subiscono la stessa crisi d'identità.

La tonalità ingiallita delle fotografie allegate è, non a caso, la nota dominante di queste prime pagine dell'opera che conservano il ricordo intenso e doloroso di un passato che sopravvive, ma non è più recuperabile nella sua interezza. Siamo qui in piena crisi d'identità politica, storica, ma anche e soprattutto poetica: l'“ingiallimento”, a cui si allude - “sto ingiallendo pian piano negli anni Cinquanta del mondo, o, per meglio dire, d'Italia [...] com'è scritto nel risvolto di quei libri *degli Anni Cinquanta, che ingialliscono con me*” (Pasolini 1993, 14). - va anche letto come quel “malessere d'inutilità” (Benedetti 1998, 27) che Pasolini, poeta di quegli anni, sentiva crescere dentro di sé come il male più distruttivo del suo tempo.

La Divina Mimesis è dunque la rappresentazione di un'apocalissi, che investe a trecentosessanta gradi la fede nell'ideologia, nella letteratura e nell'autorialità, ma non smuove la fede nell'espressione, a cui, come verrà analizzato nella sezione successiva, Pasolini tenterà di dare, comunque e sempre, una forma, o meglio una non-forma.

7.3 La Divina Mimesis: imitare la *Commedia* eludendo la retorica dantesca

Non rinnego affatto il mio lavoro degli anni Cinquanta, e non accetto le critiche moralistiche che in nome del “marxismo perfetto” mi muovevano gli stalinisti di allora. Sento tuttavia superata, oggi, quell’operazione di scavo in materiali sublinguistici che è stata poi l’operazione principe della letteratura impegnata. Occorrono evidentemente altri strumenti conoscitivi: ma quali? Nell’intervista citata da Emanuelli parlavo con Barberis, l’intervistatore, del linguaggio tecnologico come allettante, è vero: ma semplicemente in questo senso. Ho in mente un *remake* dell’*Inferno* dantesco. Si tratta di un’opera pamphlettistica, e quindi ironica in più direzioni: e siccome del Paradiso in costruzione, esistono due progetti, uno marxista e uno capitalistico, pensavo di esporre il progetto neocapitalistico in una lingua futura: puramente comunicativa, col suo principio unificatore e omologatore. Tutto qui. È poco, Lo so. Siamo ancora a Charlot che porta l’antico uomo “umano” dentro la fabbrica disumana. Ma finché – invece di collaborare insieme a “capire” il nostro futuro – ci rinchiuderemo nelle nostre competenze coi nostri Cattaneo o i nostri Dossi, non saremo capaci di immaginare altro che sotto il segno di un umanesimo con la bombetta e con le pezze sul sedere (Pasolini 1999: 2, 2447).

Come suggerisce lo stesso Pasolini, l’imitazione dell’*Inferno* dantesco ne *La Divina Mimesis*, iniziata nel 1963 e pubblicata postuma nel 1975, avveniva in un momento in cui il mito continuava di un Dante realista che supportava l’operazione di scavo in materiali sublinguistici era considerato superato. Tuttavia, come si intuisce dal testo sopraccitato, dal titolo molto significativo, “Lo ripeto: io sono in piena ricerca”, pubblicato il 6 gennaio 1965, questa sembra non costituire la fine dello sperimentalismo pasoliniano; anzi, pare essere la ragione d’inizio di una nuova fase di ricerca linguistica e stilistica. In questo senso è importante leggere *La Divina Mimesis* per quello che l’opera, nella sua doppia accezione di ‘imitazione della *Commedia*’ ed ‘imitazione della realtà’ si proponeva di essere: un banco di prova per misurarsi, tramite l’esempio dantesco, con la questione della rappresentazione della realtà.

La riscrittura pasoliniana va dunque intesa secondo parametri ermeneutici e poetici diversi rispetto al senso dell’operazione del realismo mimetico a cui si era ispirato nella sua letteratura dell’impegno e considerata l’emblematica problematizzazione del concetto di mimesis. Diversi anni dopo la sua ideazione Pasolini decise infatti di dare comunque alle

stampe quel *corpus* di frammenti e note come un ‘documento’ di quella crisi ideologica e letteraria assegnando così all’opera la sua definizione formale di incompiutezza e frammentarietà. In questo senso, se da un lato essa corrisponde al crollo di una “cattedrale medievale”, essa rappresenta anche il punto di partenza per una nuova sperimentazione poetica. Com’è stato enfatizzato nella sezione 7.1, ad essere messo in crisi è infatti il sistema retorico che sta dietro la *Commedia*, quel cosiddetto “razionalismo prosastico”, ovvero quella che Eco chiamava la “strutturazione monocentrica” dell’opera conchiusa e univoca dello scrittore medievale (Eco 2000, 50).

Benché l’*incipit* lasci presagire una riscrittura parafrasata in termini moderni dell’*Inferno* dantesco, il parallelismo tra i due testi si ferma dopo poche righe rendendo chiaro che per interpretare *La Divina Mimesis* occorre utilizzare ‘strumenti conoscitivi diversi’:

Intorno ai quarant’anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella ‘Selva’ della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell’esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c’era un senso di oscurità (Pasolini 1993, 5).

Per capire in che modo Pasolini mette in atto le sue riflessioni sulla struttura dell’opera dantesca, è subito importante precisare che rispetto al progetto di riscrittura dell’opera dantesca *La Divina Mimesis* è di fatto un antimimesis sia sul piano linguistico che formale. Nel primo caso, come apprendiamo dalla Nota n. 2, le intenzioni erano diverse: “La Divina Mimesis” o “Mammona” (o “Paradiso”) doveva presentarsi miticamente come “l’ultima opera scritta nell’italiano non-nazionale, l’italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia” (Pasolini 1993, 59). È sicuramente interessante notare il richiamo ad un mito del linguaggio che in qualche modo si rifà alla figura della Madre e che coincide con uno stato paradisiaco quasi prelapsariano. La rappresentazione della diversità linguistica attraverso la dimensione infernale di Dante sembra

ancora una volta richiamarsi al mito del plurilinguismo dantesco come esempio di coscienza sociologica, a cui tuttavia fa riscontro la prospettiva futura di una ‘lingua nuova’:

Nell’Inferno si parla dunque questo italiano, in tutte le sue combinazioni storiche: osmosi col latino (quello classico e quello medievale), incroci dialetto-latino, koiné-latino, lingua letteraria-koiné, tecnolingua-koiné; poi ecc. ecc. – tutti gli incroci possibili dei vari personaggi, socialmente diversi. Invece, tutte le prospettive nel futuro – ossia il progetto e la costruzione (in corso) dei Due Paradisi – quello neo-capitalistico e quello comunista – saranno redatte nella “supposta” lingua nuova: con le sue sequenze progressive, le sue forme concorrenti eliminate, la sua assoluta prevalenza della comunicatività sull’espressività (Pasolini 1999: 1, 59).

Sebbene le intenzioni espresse nella Nota 2 rimangano inattuata, poiché di fatto quella lunga lista di esempi di italiano “in tutte le sue combinazioni storiche” non trova realizzazione pratica nell’opera, *La Divina Mimesis*, nell’affermare la sua natura ontologica come “l’ultima opera scritta nell’italiano non-nazionale” enfatizza questo momento di passaggio dalla realtà dialettale dell’Italia del Dopoguerra verso il cosiddetto ‘italiano tecnocratico’, la Lingua dell’Odio. Afferma l’autore: “Tu sai cos’è la lingua colta; e sai cos’è quella volgare. Come potrei farne uso? Sono entrambe ormai un’unica lingua: la lingua dell’odio” (Pasolini 1993, 27), quel linguaggio di pura comunicazione concepito dal potere economico, che imponendosi come ‘lingua nazionale’ operava, secondo Pasolini, a partire dai dialetti, una neutralizzazione di tutti i linguaggi pre-esistenti.

Alquanto differente si prospettava, infatti, la situazione linguistica degli anni che seguirono l’inizio della riscrittura: l’omologazione culturale produceva una sintesi dall’alto e nel livellamento tendeva ad annullare ogni diversità linguistica, creando anche una sorta di asocialità, di anonimato, come percepito in quell’angolo della Città, con cui si aprono gli *Appunti e Frammenti per il III canto*:

Dialetti o gerghi, parlate di poveri o di ricchi: erano le prime parole, come sempre, a rivelare subito socialmente i parlanti. Ma qui li rivelavano, invece, per così dire, sotto un aspetto asociale, spaventoso (Pasolini 1993, 13).

Un angolo di città, che potrebbe coincidere facilmente con quello descritto anche nella quarta Bolgia de “La Visione del Merda” in *Petrolino*, in cui “il Pattern imposto ai giovani poveri, ora apparentemente non più poveri, è preposto alla distruzione della Lingua” (Pasolini 1992, 1628): “il loro eloquio è sciolto, scorrevole, si direbbe che non conosce ostacoli e che considera tutto parlabile. Ma ben presto è chiaro che essi ripetono un automatismo procurato loro ‘altrove’” (Pasolini 1992, 1629), o ancora, a proposito del dialetto:

Lungo il marciapiede destro, in cui la luce livida del crepuscolo o della notte, si fa tenebra, viene ancora parlato – da chi sappia parlare – il dialetto. Ma è anch’esso un dialetto grigio e puramente informativo, rimodellato sulla lingua. È poco più che pronuncia. Esso ha perduto ogni espressività, e sono cadute dai suoi rami stecchiti, come foglie secche, le parole del gergo (Pasolini 1992, 1629).

Sul piano formale l’imitazione della ‘divina mimesis’ dantesca come rappresentazione dell’intera latitudine del reale fu concepita differentemente rispetto all’opera originale su diversi fronti. Innanzitutto, sia sul piano dei contenuti che su quello stilistico non presenta né l’unità, né la forma chiusa e compiuta della *Commedia*, ma è fortemente dominata dalla frammentarietà: come può, infatti, sussistere un’opera, se non si crede più a quei principi che la sostengono come l’autorialità, la lingua, la struttura? *La Divina Mimesis* rinuncia a tutto l’impianto retorico del discorso. Non a caso, il senso de *La Divina Mimesis* è assegnato a tutti quei materiali extra-testuali, tra cui la *Prefazione*, le note e, soprattutto, l’*Iconografia ingiallita*, che rimandano, oltre il testo, ai significati dell’opera. A proposito dell’*Iconografia ingiallita* aggiunge: “queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) ‘poesia visiva’” (Pasolini 1993, XI).

A tale proposito è particolarmente significativo confrontare *La Divina Mimesis* con un importante testo coevo, “La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”” (1965), incluso nella raccolta *Empirismo eretico* (1972). In questo saggio Pasolini sembra trovare nel genere della sceneggiatura la soluzione al problema della struttura come forma

tradizionale della scrittura letteraria. Nella forza dinamica della sceneggiatura, “il cui elemento strutturale primo è il riferimento integrativo a un’opera cinematografica da farsi” (Pasolini 1999: 1, 1490) la forma sembra non risolversi in una struttura chiusa, ma rimanere senza destinazione predeterminata, rappresentazione, insomma, di un’opera aperta, da farsi.

Il testo della sceneggiatura, definito ‘sceno-testo’, sembra inoltre eludere l’apriorismo del rapporto significante-significato:

La caratteristica principale del “segno” della tecnica della sceneggiatura, è *quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti*. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari, ma *nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi* (Pasolini 1999: 1, 1491).

In questo senso, il segno, o significante, della sceneggiatura esprime oltre alla forma, “una volontà della forma a essere un’altra’, cioè coglie la ‘forma in movimento’” (Pasolini 1999: 1, 1497). Come ha giustamente notato Giuliana Bruno, l’idea di sceno-testo e di sceneggiatura come testo in movimento è molto vicina a quella di Eco di “opera aperta” (Bruno 1994, 92). Ma riprende anche il concetto brechtiano di cambiamento di funzione come compito dell’intellettuale di trasformare la forma della produzione in un *work-in-progress* (Bruno 1994, 95). Sembra questo anche il progetto formale a cui aspira *La Divina Mimesis* che intende rimandare empiricamente il testo alla realtà lasciando l’opera aperta. Non a caso, un’altra delle strategie formali pensata da Pasolini per lasciare la forma dell’opera aperta ed esibire il processo retorico della scrittura era quella diaristica, continuamente da aggiornare, come affermato nella Nota n. I:

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. Per esempio, tutto il materiale scritto finora, deve essere datato (circa un anno, un anno e mezzo fa): non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. E così per le stesure successive. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova

idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.) (Pasolini 1993, 57).

Ciò che importa qui non è sottolineare le somiglianze tra le dichiarazioni pasoliniane di *Empirismo eretico* e quelle di altri critici poststrutturalisti come Eco, ma chiedersi, come fa lo stesso Eco, perché un artista sente l'esigenza di lavorare in tale direzione, in risoluzione di quale evolversi storico della sensibilità estetica, in concomitanza a quali fattori culturali del tempo e come queste esperienze debbono essere viste alla luce di una estetica teorica (Eco 2000, 35). A proposito di Pasolini è importante rilevare la continuità di pensiero tra queste e le riflessioni fatte negli anni '50 contro l'apriorismo e l'ipostatizzazione del linguaggio poetico (si veda 4.2 e 5.3, per esempio) a favore di uno sperimentalismo inteso come 'scrittura dell'esserci', ovvero "verifica continua [...] *col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova*" (Pasolini 1999: 1, 1236-7). Sulla base di tali presupposti si può affermare che Pasolini elegge l' 'apertura' dell'opera a programma produttivo per eludere la struttura retorica del discorso, della forma, della lingua. La sua intenzione non è quella di creare opere di libera interpretazione, caratterizzate da quella che Eco chiama "indefinitezza" della comunicazione, "infinite" possibilità della forma, libertà della fruizione (Eco 2000, 37). In altre parole, Pasolini non si aspetta che il fruitore collabori a fare l'opera. Il testo pasoliniano è sempre depositario di ben precisi Significati-verità (si pensi, per esempio, al modo in cui seppur ambiguamente Pasolini fa riferimento a specifici fatti storici nel suo discorso univoco sul potere in *Petrolio*). L' 'apertura' nell'opera pasoliniana è piuttosto ricercata per evitare quel determinismo linguistico e formale che ora l'autore rinveniva, per esempio, in Dante. La sua è quindi una reazione a quella che Eco chiama "strutturazione monocentrica" dell'opera conclusa e univoca dell'artista medievale, "per la quale il reale può palesarsi passo passo

senza imprevisti e in una sola direzione” (Eco 2000, 50). Si può allora definire un’ ‘apertura’ di tipo fenomenologico che sembra piuttosto rispondere alla domanda:

Come posso avere l’esperienza del mondo come di un individuo esistente in atto, dato che nessuna delle prospettive secondo cui lo sguardo riesce a esaurirlo e che gli orizzonti sono sempre *aperti*? (Eco 2000, 55)

Il ‘processo formale vivente’ che Pasolini suggerisce nella Nota n. I sembra dunque la soluzione stilistica che l’autore propone al problema della scrittura di farsi traccia delle infinite manifestazioni che l’esistente può assumere in rapporto al soggetto autoriale. Se come afferma ancora Eco, l’oggetto per essere definito, deve essere trasceso verso la serie totale di cui esso è membro (Eco 2000, 54), rappresentare l’esistenza dell’oggetto, e non la sua apparenza, significa lasciare aperto il significante. Sul piano linguistico, tale concetto richiama inoltre quella lingua X come lingua del presente in evoluzione, che l’autore, come si è visto, teorizzava in “Intervento sul discorso libero indiretto” a confronto con quella dei neoavanguardisti. Se nei primi notava l’ipotesi di una lingua B fondata sul mito del futuro, lui sosteneva il progetto di una lingua X, ovvero una lingua A (del passato) nell’atto di diventare *realmente* una lingua B; in altre parole, una lingua che non si cristallizzasse mai ed esprimesse sempre, mimeticamente, la realtà che intende rappresentare. Per mettere in relazione altre importanti differenze tra Pasolini e la neoavanguardia in merito al modo in cui intesero lo sperimentalismo, è a questo punto utile accennare alla riscrittura della *Commedia* di Sanguineti, *Commedia dell’Inferno: un travestimento dantesco*, scritta quasi vent’anni dopo e pubblicata nel 1982. Va detto, innanzitutto, che Sanguineti rilesse la *Commedia* in chiave narrativa come un romanzo teologico-politico. La sua attenzione non fu quindi rivolta tanto alla forma dell’opera quanto ai significanti/significati. Come conferma anche nel saggio che scrisse in occasione del centenario dantesco, *Il realismo di Dante*, poesia e strutture

linguistiche, a suo parere, facevano un tutt'uno con l'ideologia. In coerenza con la sua visione del mondo, la lezione che acquisì da Dante non andò oltre la sfera della razionalità rinnegando, pertanto, la lettura crociana, che anzi riteneva la

geniale invenzione di un lettore laico, tardo-romantico e borghese, il quale, trovandosi di fronte un testo tanto tenacemente compromesso con una a lui inaccettabile ideologia, escogitò la maniera, sbrigativa ma efficace, sofisticata ma pratica, di neutralizzare l'ideologia e di salvare intanto, ma adeguatamente neutralizzata appunto, e così tutta gagliardamente stravolta, la poesia (Sanguineti 1966, 19).

La sua riscrittura della *Commedia* partì dunque proprio da questo presupposto per attualizzare il significato politico dell'opera dantesca attraverso dei nuovi significanti, vale a dire attraverso una rappresentazione che fosse il più vicino possibile alla realtà contemporanea, l'Italia degli anni Ottanta alla fine della Prima Repubblica. Come nota Dini, l'operazione di Sanguineti è insomma quella di “de-costruire la *Commedia* rimontandola come organismo nuovo e inedito” (Dini 1993, 119), il cui esito sarà un testo pieno di tagli e manipolazioni con forte limitazione delle immagini allegoriche, precedenza dell'*exemplum*, in cui l'opera dantesca è riletta in chiave laica ed eliminando ogni traccia di trascendenza. Applicando al testo dantesco lo straniamento e la ricostruzione fittizia della parola dantesca, Sanguineti in un certo modo accentuò inoltre il valore letterario della sua riscrittura contrariamente alle intenzioni originarie di farne un semplice pre-testo alla realtà contemporanea. Ha infatti notato giustamente Dini che “la *Commedia* sanguinetiana avviene alla fine proprio *in absentia Dantis*” (Dini 1993, 155).

L'originalità della riscrittura pasoliniana sta dunque nell'aver tentato un'imitazione della *Commedia* che prescindesse, o almeno tentasse di prescindere, dalla sua ‘struttura’ chiusa, cercando di esprimere, attraverso una forma aperta, la ‘poesia’. Per questa ragione

l'interpretazione de *La Divina Mimesis* deve necessariamente partire proprio dai riferimenti fotografici 'ingialliti' che l'autore ci ha lasciato, perché è nella traccia visiva di ciascuna di essi che Pasolini ci ha indicato la logica di questa sua riscrittura.⁹⁰ Il senso della riscrittura pasoliniana sta dunque nell'aver problematizzato l'atto della scrittura tradizionale, nonché della riscrittura, e averne traslato il significato 'al di fuori' del testo, in tutte quelle forme, che, in quanto documenti storici reali, come le fotografie, o gli interventi diretti dell'autore, intendono, appunto eludere la retorica letteraria. Come illustrerò nello specifico nel capitolo successivo, la fase di 'postrealismo dantesco' nell'opera pasoliniana si apre dunque con un diverso modo di intendere il modello dantesco basato sul concetto di 'opera aperta': che da pretesto per un rapporto mimetico tra realtà e scrittura diventa un semplice testo in un intertesto, ovvero uno dei vari materiali culturali su cui costruire un 'discorso sulla realtà'; che da modello di *adaequatio* tra *res* e *verba* viene ora preso come riferimento linguistico di ambiguità semantica attraverso l'esempio dell'allegoria. Resta per Pasolini la lezione dello sperimentalismo plurilinguista che si attuerà in una contaminazione ancora più radicale tra arte e vita, tra segno e realtà dove la scrittura è 'qualcosa di scritto', ma che rimanda sempre ad altro fuori dal testo.

⁹⁰ Le foto rappresentano in ordine: 1. Juliàn Grimaù (oppositore del regime franchista giustiziato il 20 aprile 1963), 2. Grigori Lambrakis (deputato della sinistra nel parlamento greco, ferito durante una manifestazione a Salonicco il 22 maggio 1963, e ucciso nell'automobile della polizia che avrebbe dovuto trasportarlo in ospedale); 3 e 4. Reggio Emilia, 7 luglio 1960 (dimostrazione contro il governo Tambroni con 5 morti e 19 feriti); 5. P.zza Venezia, Roma (boom economico e produzione di massa delle Seicento FIAT); 6. L'umile Italia del Dopoguerra; 7. Gadda e Pasolini (comune interesse per il plurilinguismo); 8. Comizio comunista (la vecchia ideologia); 9, 10, 11, 12, e 13. Giovani nel Dopoguerra; 14. Partigiani; 15. Tomba di Antonio Gramsci a Testaccio, Roma; 16. Gianfranco Contini (il nesso Gramsci-Contini è spiegato nel *Piccolo allegato stravagante*); 17. Il Vangelo secondo Matteo; 18. *Poesia in forma di rosa*; 19. Il Gruppo '63 (riunione del gruppo avvenuta a Palermo nel 1965, a cui Pasolini allude in *Per una "nota dell'editore"* dicendo di essere stato "ucciso a colpi di bastone, a Palermo"); 20. Gruppo di fascisti negli anni Sessanta; 21. Ninfeo di Valle Giulia (sede del Premio Strega: nel 1968 a *Teorema* fu preferito *L'occhio del gatto* di Bevilacqua); 22. Emilio Cecchi (qui Pasolini ha forse voluto contrapporlo a Penna, anche fisicamente in due pagine a fronte, per indicare due modi opposti di essere letterato: il massimo della "difesa" e dell'oculata amministrazione di sé in Cecchi, il massimo dell'ingenuità e dell'imprudenza in Penna); 23. Sandro Penna; 24. Chiesa di Casarsa; 25. Africa (anche queste due ultime immagini sembrano dialogare: cercano di chiudere in circolare unità il dissidio insanabile tra anni '40 e anni '60).

PARTE III

Capitolo 8

LA FASE DEL POSTREALISMO DANTESCO: DA MIMESIS A RAP- PRESENTAZIONE DELLA REALTÀ

A partire da *La Divina Mimesis* che segna, com'è stato rilevato, il tramonto dell'ideale di realismo dantesco degli anni '50, il rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini fu caratterizzato da quella che in questa tesi si è voluta definire come fase di 'postrealismo dantesco'. Le ragioni di tale definizione sono dovute ad una radicale inversione di tendenza nei primi anni '60 nella poetica dell'autore, riconoscibile in una svalutazione del concetto di realtà popolare e del valore simbolico della lingua, dunque nella constatazione del fallimento del rapporto mimetico tra realtà e scrittura. Se l'ideale mimetico di corrispondenza tra segno e realtà fu trasferito nell'idea di performatività del cinema, in letteratura Pasolini si orientò piuttosto verso un intenzionale antiformalismo e ricercato *pastiche*, in cui la ricerca di realismo finì per corrispondere piuttosto ad un realismo di matrice auerbachiana come rappresentazione, ovvero rap-presentazione del reale attraverso un 'discorso sulla realtà'. Dopo aver analizzato alcune importanti questioni della fase di 'postrealismo dantesco' in merito a realtà, linguaggio e rappresentazione, in questo capitolo prenderò in considerazione in che modo Pasolini risolse la sua ambizione 'dantesca' totalizzante (totale dizione della realtà) cercando di realizzare, ad imitazione della *Commedia*, un'opera depositaria di tutto il sapere dell'autore, ma che tentasse di eludere il formalismo dantesco.

8.1 La fase di postrealismo dantesco (1965-1975)

In “Dante e i poeti contemporanei” fu Pasolini stesso ad affermare nel 1965 che “quell’idea di realismo degli anni Cinquanta” ispirata da Dante era ormai superata per via di quella “strada anti-dantesca” che aveva preso l’Italia (Pasolini 1999: 1, 1648). L’autore faceva chiaramente riferimento a fatti storico-culturali, in particolare la diffusione capillare del neocapitalismo nella società italiana; fatti, che ebbero tuttavia una ripercussione notevole sul modo di intendere l’arte in generale, non solo riguardo ai contenuti, ma anche e soprattutto riguardo alla forma. Se da un lato non esistevano più le premesse per l’imitazione di una realtà popolare nella scrittura, Pasolini continuò a parlare di realismo anche dopo il 1965 ed in particolare in relazione al cinema. Tuttavia, sia il modello dantesco che il concetto di realismo vennero concepiti in modo radicalmente diverso rispetto agli anni ‘50. Innanzitutto, la poetica pasoliniana fu sempre più caratterizzata da un’ideale di scrittura ‘aperta’ che investì sia il linguaggio che la forma dell’opera: all’ideale dantesco del linguaggio mimetico come *adaequatio res et verba* fu preferita l’ambiguità semantica del poeta della *Commedia*; alla struttura ‘chiusa’ tipica dei romanzi romani quella ‘aperta’ di opere come *Petrolio*. Secondariamente, la *Commedia*, ed in particolare l’*Inferno*, vennero usati dall’autore, non tanto per le loro tecniche poetiche e narrative di imitazione della realtà, ma piuttosto come materiali significanti per costruire un ‘discorso sulla realtà’.

Per capire in che cosa consistesse quella “strada anti-dantesca” ed in che modo essa possa essere considerata determinante nella fase che segue *La Divina Mimesis* è opportuno partire dal quadro storico-culturale di quegli anni. Non va dimenticato infatti che Dante per Pasolini era soprattutto esempio di partecipazione alla sua storia e ai suoi personaggi, che egli viveva con ardore politico, ma anche con spirito religioso: “Dante non si librava fuori dalla storia [...] egli stava dentro la piccola storia della sua Firenze e della sua Italia appenninica, ed è lì

dentro che noi lo amiamo” (Pasolini 1999: 1, 1646). Secondo Pasolini, invece, nella società del neocapitalismo, descritta nei termini di ‘sviluppo-progresso’, ‘mutazione antropologica’, ‘genocidio delle culture popolari’ nella stagione corsaro-luterana,⁹¹ quella strada non era più percorribile. L’Italia degli anni ’60, ed in particolare quella che seguirà il ’68, presentava ormai uno scenario diverso e distante dall’immagine rurale e popolare del Dopoguerra. Pertanto, anche il principale oggetto di interesse pasoliniano, la realtà del popolo, aveva perso quel significato che Pasolini gli aveva attribuito, vale a dire, quello di essere sede della verità ideologica. La ragione principale di tale fenomeno consisteva nel fatto che venivano a mancare i presupposti che la rendevano tale, primo fra tutti quello di essere il luogo dell’alterità, da cui dipendeva il suo valore sacro e politico.

Tutta l’articolistica pasoliniana dal 1965 al 1975 (*Il caos, Scritti corsari, Lettere luterane*) denuncia l’estensione capillare della retorica borghese, estremizzata nel concetto di continuità tra fascismo e neocapitalismo in tutti gli ambiti della realtà (si pensi ad articoli come “Il “discorso” dei capelli”, “Analisi linguistica di uno slogan”, “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, per esempio);⁹² innanzitutto, nelle culture particolari del popolo, rimaste fino ad allora estranee alla storia borghese, le quali scomparivano dietro quel livellamento prodotto dalla cultura di massa. La società contadina e sottoproletaria veniva ad assumere il modello di vita borghese perdendo, in tal modo, quel qualcosa che la rendeva unica nella sua diversità. Come ha sottolineato Conti Calabrese:

Borghesizzazione diventa sinonimo di omologazione: riduzione assoluta di qualsiasi differenza culturale all’ideologia produttivistico-consumistica, all’interno della quale anche una certa tradizione ‘umanistica’ della borghesia viene cancellata (Conti Calabrese 1994, 21).

⁹¹ Per stagione ‘corsaro-luterana’ si intende generalmente quella associata agli *Scritti corsari* (1973-1975) e *Lettere luterane* (1975). Entrambe le raccolte sono ora in Pasolini 1999b.

⁹² Gli articoli citati sono raccolti in *Scritti corsari*, Pasolini 1999b, 269-535.

Parallelamente veniva minacciata anche la diversità linguistica del Paese, rappresentata dai dialetti e dai gerghi ed ora sostituita da quella nuova lingua nazionale post-fascista, che Pasolini riconosceva in quell'italiano tecnocratico delle fabbriche o dalla lingua comunicativa dei mass media. In "Intervento sul discorso libero indiretto", Pasolini aveva constatato il fatto che la tecnicizzazione del mondo capitalistico si presentava già come una minaccia alla possibilità di una mimesis linguistica:

Sicché la lingua e la cultura del tecnocrate tendono già a essere la lingua e la cultura dell'operaio. In altre parole: fin che il linguaggio tecnologico non è che uno dei tanti gerghi di una lingua, le altre parti della lingua godono tranquillamente della loro parziale libertà [...]. Ma nel caso che tutta una lingua sia "omologata e modificata" dal linguaggio della tecnica, si ricreerà presumibilmente in tutta la vita sociale il fenomeno che oggi si verifica solo dentro la fabbrica: l'identificazione della lingua del tecnocrate con la lingua dell'operaio, e la susseguente soppressione del margine di libertà assicurato dai vari livelli linguistici (Pasolini 1999: 1, 1374).

Il presupposto di un realismo mimetico come mimesis di un'alterità socio-linguistica veniva dunque a mancare con l'identificazione potenziale del linguaggio dell'operaio col linguaggio della fabbrica:

Impossibilità che si presenta come prefiguratrice di situazioni linguistiche future, ben più gravi di quelle pertinenti il mondo delle lingue letterarie. Pare non si possa "far parlare" la fabbrica, usufruire della sua lingua, reperirvi un margine di libertà, riviverla. Ecco il problema (Pasolini 1999: 1, 1375).

"Far parlare" la realtà, "usufruire" della sua lingua, "reperirvi un margine di libertà", "riviverla": il conformismo borghese rappresentava di fatto l'antitesi dell'alterità, con la quale l'autore aveva da sempre identificato la sua ragione poetica, per cui veniva progressivamente a ridursi, fino ad esaurirsi lo spazio riservato all'altro. Veniva insomma negata la possibilità di una dimensione che eludesse la cultura borghese, fino ad allora trovata ed idealizzata in tutte quelle forme e contenuti, che di volta in volta egli aveva riconosciuto come estranei ad essa: il dialetto vs. la lingua istituzionale (italiano), la 'lingua bassa' della realtà umile e quotidiana

vs. la 'lingua alta' della letteratura elitaria, i contadini friulani, i sottoproletari romani, il Terzo Mondo vs. la classe borghese. Ora tali forme e contenuti venivano progressivamente incorporati nella logica borghese, perdendo in tal modo la loro identità originaria.

Come fa ancora notare Conti Calabrese, la realtà linguistica di quegli anni risultava a Pasolini nella prestabilita relazione tra parola e cosa, tra lingua e parlante, tra prodotto e consumatore, imposta dal "linguaggio delle merci", determinata dai criteri di funzionalità ed efficienza nel mondo della produzione/consumo (Conti Calabrese 1994, 24). In una tale entropia linguistica, in cui "nessuna parola può avere senso se non inserita entro l'ambito della necessità, per cui diventa inconcepibile l'espressione autonoma di un sentimento gratuito" (Conti Calabrese 1994, 57) e, come ricorda ne *La Divina Mimesis*, "ognuno di noi è fisicamente la figura di un acquirente, e le nostre inquietudini sono le inquietudini di questa figura" (Pasolini 1993, 42), al poeta non rimane che porsi fuori da questo sistema di scambio, senza identificarsi in nessuna delle figure economiche. A proposito della figura del poeta Pasolini precisa infatti:

egli non è un acquirente! Egli è un produttore che non guadagna! È uno che produce merce che può e non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere consumata! (Pasolini 1993, 43).

In questo senso, la stagione di postrealismo dantesco può essere intesa come una reazione di segno contrario rispetto a quella del realismo mimetico degli anni '50: se in quest'ultima il poeta aspirava ad un mimetismo con la natura socio-linguistica del popolo, in cui riconosceva un mondo altro rispetto allo spazio esclusivo ed elitario della letteratura, ora l'alterità era cercata da Pasolini fuori da quella stessa realtà irrimediabilmente snaturalizzata ed ormai integrata nella cultura borghese. Da paradiso dell'autenticità, il mondo popolare si svelava così in tutta la sua infernale falsità e corruzione.

Sul piano della rappresentazione, Pasolini continuò tuttavia a parlare di realismo anche dopo il 1965. Anzi, tutta la teoria sul cinema elaborata intorno alla metà degli anni '60 si basava proprio sulla convinzione che il cinema fosse espressione più diretta ed immediata della realtà in quanto superava la barriera metaforica della scrittura. La questione del realismo nella teoria e prassi cinematografica pasoliniana è stata una delle più dibattute negli studi di settore. Com'è stato accennato nel capitolo 2, molti hanno notato in particolare come il concetto pasoliniano di realismo entrasse in piena contraddizione con la cultura realista del dopoguerra, in particolare il neorealismo (Barański 1990; Rohdie 1999; Wagstaff 1999; Francese 1999). I suoi film risultavano infatti lontani da ogni forma di naturalismo; inoltre, la loro realtà era una realtà citata, testuale, prodotto di un ricercato *pastiche* artistico. In opposizione al tradizionale concetto di realismo basato sul principio dell'oggettività, il cinema di Pasolini è stato dunque definito come estremamente soggettivo (Gordon 1996, 2; Francese 1999, 132), caratterizzato da un'estetica di tipo crociana, da cui la definizione di "realismo estetico" (Wagstaff 1999, 189).

Per chiarire alcune di queste osservazioni alla luce di quanto finora discusso in questa tesi, credo sia utile mettere in relazione cinema e letteratura. Le differenze tra la poetica pasoliniana ed il neorealismo enfatizzate nel capitolo 5.1 possono di per sé spiegare la distanza che separa il modo pasoliniano di intendere il realismo (ovvero come rapporto critico ed ideologico tra linguaggio e realtà) da quello dei neorealisti. Se le riflessioni fatte nel capitolo 5 sullo sperimentalismo erano tuttavia legate alla scrittura letteraria, questo non significa infatti che lo stesso discorso non possa essere esteso al cinema. Come ho precedentemente accennato nel capitolo 2, infatti, tra la teoria letteraria e cinematografica esiste una continuità di pensiero a proposito di linguaggio e forma che non va sottovalutata, se si vuole mettere a fuoco cosa Pasolini intendesse per realismo. In generale, è limitante

considerare il concetto di realismo pasoliniano sulla base di un confronto di temi ed intenzioni ideologiche con il neorealismo oppure prendendo come riferimento l'idea di realismo tradizionale come rappresentazione della realtà com'essa appare. Questo significa sottovalutare che per autori come Pasolini il rapporto tra arte e realtà fu soprattutto una questione linguistica e semiologica. Anche in ambito cinematografico, quindi, per realismo Pasolini intese il rapporto tra segni e realtà e, nello specifico, perseguì l'ambizione di far coincidere mimeticamente il significante con l'esistenza (l'esserci heideggeriano).

Non a caso, l'esperienza cinematografica pasoliniana ebbe inizio quasi in coincidenza con la crisi del formalismo del realismo dantesco,⁹³ quindi con il tramonto dell'ideale mimetico di trasferimento della realtà nella scrittura lirica e narrativa. A tale crisi Pasolini reagì in modo diverso nel cinema e nella letteratura. Almeno inizialmente, egli applicò nel primo la stessa ambizione di realismo nel senso di 'scrittura' mimetica cambiando soltanto il mezzo. Mi riferisco quindi all'ambizione pasoliniana di far coincidere il significante con la presenza, con l'esserci. Sul piano linguistico la ricerca espressiva dell'autore era infatti tutta volta ad eludere la retorica del discorso letterario attraverso una forma espressiva non codificata, in cui il segno si facesse mimetico dell'esistente in atto (si veda la sezione 7.3). In questo senso, secondo Pasolini, il linguaggio cinematografico si prestava a costituire una nuova grammatica e, a differenza della lingua scritta, che era un sistema di segni istituzionalizzato, non imponeva una metafora epistemologica del mondo sul mondo. È assai indicativa una dichiarazione rilasciata a Jean Duflot nella nota intervista dal titolo *Il sogno del centauro*, che, per quanto lunga, vale la pena citare quasi per intero:

Ho più volte ribadito che il passaggio dalla letteratura al cinema, per esempio, non è altro che un cambiamento di tecnica. Man mano, però, mi son messo a differenziare le tecniche letterarie e

⁹³ "La volontà di Dante a essere poeta" fu scritto nel 1965, ma è in qualche modo retrospettivo di una nuova visione poetica maturata già tra la fine degli anni '50 e la prima metà degli anni '60.

cinematografiche. Il linguaggio letterario usato dallo scrittore per scrivere una poesia o un romanzo, o un saggio, costituisce un sistema simbolico convenzionale: per di più ogni linguaggio scritto o parlato è definito da una serie di limiti storici, geopolitici o, se preferisce, nazionali (regionali)... Il cinema, invece, è un sistema di segni non simbolici, di segni viventi, di segni-oggetti... Il linguaggio cinematografico non esprime quindi la realtà attraverso una serie di simboli linguistici, ma per mezzo della realtà stessa. Non è un linguaggio nazionale o regionale, bensì trans-nazionale... [...] Credo di poter dire ora che scrivere delle poesie o dei romanzi fu per me il mezzo per esprimere il mio rifiuto di una certa realtà italiana, o personale, in un determinato momento della mia esistenza. Ma queste mediazioni poetiche o romanzesche frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica, uno schermo di parole... Ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo [...] Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico (ho sempre sognato un'idea cara ai vari linguisti, vale a dire una semiologia totale della realtà) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo. Di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale (Pasolini 1999b, 1412-3).

Tale citazione conferma che il significato di 'realismo' di molti interventi pasoliniani è da intendersi alla luce del concetto di 'semiologia totale della realtà' e delle antitesi 'sistema simbolico convenzionale'/'sistema di segni non simbolici, di segni viventi, di segni-oggetti', 'parete simbolica, schermo di parole'/'contatto fisico, carnale, sensuale con la realtà'; vale a dire, occorre interpretare l'aspirazione pasoliniana alla realtà come ideale cancellazione della differenza tra significante e significato per veicolare l'esistenza in atto.

Se esiste dunque una continuità tra la ricerca espressiva degli anni '50 e quella della seconda metà degli anni '60, è bene precisare le differenze che distinguono sul piano linguistico e formale quel periodo di realismo ideologico ispirato al modello di Dante e la fase di 'postrealismo dantesco'. Il primo aspetto da considerare è una concezione radicalmente diversa in merito al linguaggio letterario e alla realtà, entrambi considerati dei sistemi di segni convenzionali ed arbitrari. Nella lirica e nella narrativa pasoliniana di questo decennio si nota quindi una tendenza all'ambiguità, o se si vuole, ad un'apertura del segno volutamente ricercata, come a voler rendere manifesta la "differenza" in termini derridiani (Derrida 2006, 44) che separa la traccia significante dal significato, l'apparire dalla significazione. Come verrà considerato in particolare nel capitolo successivo, questo si tradusse in un frequente uso dell'allegoria sul piano linguistico e della visione sul piano formale. Nondimeno queste

furono influenzate dal modello della *Commedia*, come dimostrano, per esempio, i riferimenti in *Petrolio* agli ultimi canti del *Purgatorio* (esempi di grande allegorismo) insieme al saggio di Philippe Sollers sulla lingua di Dante, entrambi citati nella lista di autori ed opere da consultare posti sul frontespizio del manoscritto originale.

Se si considera il saggio di Philippe Sollers “Dante et la traversée de l’écriture” (1968) citato nel frontespizio di *Petrolio*, si può ipotizzare un comune contesto linguistico esistente tra *Petrolio* e gli ultimi canti del *Purgatorio* basato proprio su un concetto mitico del linguaggio ed una comune denuncia del limite del significante. A proposito della *Commedia*, il critico francese afferma:

Afin d’éclairer ce jeu, peut-être pourrions-nous définir un mythe provisoire du langage, mouvement d’oscillation entre deux poles virtuels, jamais atteints, dont nous sommes amenés à poser comme limites sans cesse déplacées la réalité agissante et la confusion : celui d’une illisibilité, d’une opacité infranchissable; et celui, symétrique, d’une transparence absolue. Rien n’est jamais illisible, rien n’est jamais complètement lisible. Entre ces deux pôles, reflets d’un sommet unique, s’étendrait tout l’espace du sens et sa détermination en chacun (Sollers 1968a, 17-8).

Secondo questa prospettiva la dibattuta questione dell’arbitrarietà della lingua o del suo adattamento alle cose, di cui Dante assume la formula *nomina sunt consequentia rerum*, viene sottintesa dalla divisione del singolo, ossia la base della disparità tra lo Stesso e l’Altro (“le Même et l’Autre”), la vuota e prima forma del pensiero (Sollers 1968a, 18). Per Sollers il luogo dell’assoluta trasparenza, più avanti dirà del “puro significato”, è il Paradiso, luogo del primo discorso, a cui si contrappone la diversità delle lingue, vale a dire la condizione babelica dell’impossibilità della comunicazione. Attraverso il discorso l’uomo occupa una posizione intermedia tra queste due istanze.

Considerando che Pasolini lesse la lingua di Dante attraverso il saggio di Sollers, si può ipotizzare che queste motivazioni abbiano contribuito alla sua arresa di fronte all’impossibilità di un linguaggio mimetico che risaldisse quella cesura esistente tra significante e significato

originario. Di conseguenza, l'allegoria rispondeva alla constatazione del fatto che il legame tra segno e significato sarà sempre arbitrario e come tale sarà l'unica pratica significativa possibile. Per chiarire il rapporto tra polisemia e allegoria può essere utile richiamare una definizione di Maureen Quilligan nel suo *The language of allegory* (1979), che nota come in un ambiguo sistema di segni

all the indirect correlations between words and things mark how far language has wandered from its original direction [...] Allegory is a genre for the fallen world, but is a genre self-conscious of its fallenness. In a prelapsarian world at one with God, there is no "other" for language to work back to, for there has been no fatal division (Quilligan 1979, 182).

L'allegoria è dunque la constatazione di una "Caduta" irrimediabile della lingua come impossibilità di ricondurre mimeticamente il significante all'originario significato, destinata a rimanere, anche in questo caso, una struttura aperta ai possibili. E' dunque l'arresa di fronte al fatto che la scrittura non può che rimandare ad altro da sé in un'alterità non più riconosciuta in una realtà popolare storico-culturale e neppure nella dimensione metastorica di un passato mitico, con la quale per un periodo, Pasolini aveva riscoperto una prospettiva, per quanto utopica, di salvezza.⁹⁴ L'unica alterità a cui sembra far riferimento la logica di *Petrolio* è la coscienza del poeta Vate, che vede e sente oltre le apparenze.

È importante precisare che diversamente da altri suoi contemporanei, come Calvino o Sanguineti, Pasolini continuò comunque a confidare nella possibilità dell'arte di farsi portatrice di significati-verità; egli non rinunciò, pertanto, alla possibilità di costruire un 'discorso sulla realtà' o, come direbbe Viano, alla possibilità di un "certo realismo" (Viano 1993). Il linguaggio letterario tradizionale appariva tuttavia come un sistema arbitrario di relazioni tra segno e significato codificato dalla borghesia. La lingua istituzionale si

⁹⁴ Prima dell'abiura dalla *Trilogia della Vita*, Pasolini sembrava aver identificato la Verità nell'idea di un passato mitico e religioso: nel cinema si pensi a *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967), *Medea* (1970), *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974).

presentava come una lingua artificiale e mistificatoria, in quanto basata su una convenzione di tipo classista, per cui veniva messa in discussione innanzitutto la legittimità del codice linguistico. Come si legge in “Il non verbale come altra verbalità”:

La coscienza metalinguistica che ha in qualche modo, per la prima volta, sacralizzato la lingua è stato un fenomeno classista da entropia: è stato un fenomeno tutto vissuto all'interno della borghesia. La classe operaia e il marxismo sono rimasti estranei a tale sacralizzazione: dalla borghesia hanno preso la razionalità, loro, non l'irrazionalità misticheggiante delle avanguardie “contestatrici”. Quindi per la classe operaia e l'ideologia marxista la lingua è rimasta una semplice funzione: e se ne è avuta la coscienza che se ne è sempre avuta: l'idea di un mezzo di comunicazione (magari anche del sacro).[...] Che io sappia, tutta la linguistica “scientifica”, fino allo strutturalismo compreso, col grande De Saussure ecc., nel definire il rapporto tra segno e significato, ha sempre ignorato il momento magico originario (Pasolini 1999: 1, 1593).

Il momento magico originario a cui allude Pasolini è di fatto il momento della ‘cifrazione’ linguistica della realtà; “se c’è una decifrazione della realtà ci deve essere *a fortiori* una cifrazione” (Pasolini 1999, 1: 1585), afferma lo scrittore. Nel momento in cui viene svalutato il valore simbolico del segno linguistico, dovuto al fatto che dietro il segno non c’è significato perché anche il significato è, a sua volta, un segno, secondo l'autore “i segni delle lingue scritto-parlate non fanno altro che *tradurre* i segni del Linguaggio della Realtà” (Pasolini 1999: 1, 1594), piuttosto che *corrispondere* ad essi.

Il rovesciamento del nominalismo pasoliniano (*res sunt nomina* invece di *nomina sunt res*), che coincide chiaramente con la crisi dell'ideale di una mimesis tra segno e realtà, fa emergere il ‘naturale’ valore polisemico attribuito al segno linguistico. Come leggiamo da *Res sunt nomina*:

la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico: al contrario quasi tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico. Inoltre anche la realtà ha i suoi contesti – i suoi rapporti di contiguità e di similarità – che producono trasformazione di senso negli oggetti di cui sono composti. [...] anche *a parte subjecti* (da parte del decifratore) si hanno stati d'animo diversi che modificano il senso degli oggetti da decifrare[...] Da ciò si deduce una polisemia e quindi una enigmaticità “naturale” (pragmatica) nelle Cose (Pasolini 1999: 1, 1588).

Il concetto di *polisemia* pasoliniano si sviluppa ancora oltre mettendo in crisi la stessa concezione della realtà come “insieme di *res* significanti” (Pasolini 1999: 1, 1586): in questo modo, come ha già notato la Bruno, anticipando l’idea di una semiotica degli oggetti quotidiani, la visione pasoliniana suggerisce che le cose, *res*, siano quindi oggetti e significanti al tempo stesso, inscritti in un processo di infinita interpretazione e registrazione, entrambe determinate dal lettore (Bruno 1994, 97). Distrutti così anche i fondamenti del linguaggio della realtà, così come aveva già fatto con quelli della lingua scritto-parlata, Pasolini suggerisce l’intrinseca ambiguità semantica di entrambi. A quest’altezza il concetto di ‘reale’ è irrimediabilmente compromesso, come ha precisato la Benedetti:

La convenzione della realtà è infranta. È avvenuta una sorta di rottura del muro del suono del realismo. Ma in una direzione che non è nemmeno surrealista (finta alternativa del realismo). È semplicemente un’altra forma di rappresentazione. Una forma che si lascia alle spalle il realismo, con tutta la sua convenzionalità, con tutto il suo illusionismo.⁹⁵

La convenzionalità della realtà fu trattata da Pasolini alla stessa stregua della convenzionalità della lingua: nella rappresentazione letteraria o cinematografica l’autore si preoccupò soprattutto di esibire sia l’una che l’altra come sistemi impegnandosi a decostruirle o ricostruirle in quanto strutture. Per questa ragione, le opere pasoliniane della fase di ‘postrealismo dantesco’ vanno considerate come “rap-presentazioni” in termini derridiani, ovvero ad un tempo rappresentazioni e ripresentazioni della realtà, pensate al fine di svelare la loro natura mistificatoria e, possibilmente, ridurre la differenza tra realtà e apparenza.

Il secondo aspetto da considerare è che a partire da questo periodo Pasolini sembrò concepire il realismo come ‘discorso sulla realtà’. Com’è stato chiarito nel Capitolo 7, *La Divina Mimesis* segna infatti un momento di svolta nella carriera pasoliniana non solo sul piano stilistico e formale, ma anche nel modo di intendere l’uso dei modelli letterari, in

⁹⁵ Carla Benedetti, *Quattro porte su Petrolio*, da Nazione Indiana, 4 ottobre 2003.

particolare quello dantesco. L'idea di realismo che si impose nell'opera pasoliniana dell'ultimo decennio fu quella auerbachiana di mimesis della realtà come di effettiva rappresentazione (nel senso di rap-presentazione e ri-produzione) e contaminazione spinta al parossismo di materiali culturali, stili e generi più diversi, in cui la realtà è una 'figura'. Specifica infatti Bernardi che, in *Petrolio* in particolare, il percorso di Pasolini consiste nel ricondurre l'illusione neorealista ad un nominalismo che per lui è il vero realismo, nel senso auerbachiano (Bernardi 1993, 61). A tale concezione del realismo contribuì indubbiamente anche la crisi della convenzionalità della realtà. A tale proposito Viano afferma che il cinema di Pasolini non era dettato dal semplice desiderio di rappresentare la realtà, ma di incrementare quello che lui chiama "reality-value" (Viano 1993, x) ovvero la quantità di conoscenza che i film possono generare sui loro autori e sulla società nella quale vivono insieme ai loro spettatori, appunto per esorcizzare ed esprimere quella differenza esistente tra realtà e apparenza (Viano 1993, 17). Tale idea di realismo come di 'discorso sulla realtà' interdisciplinare, plurilinguista, applicata non solo al cinema ma anche alla letteratura, di fatto derivava dall'influenza culturale di Auerbach, che in qualche modo aveva determinato in materia di realismo l'evoluzione dal concetto di testo a quella di intertesto.

La riscrittura pasoliniana della *Commedia* rappresenta infatti l'inizio di una fase in cui l'opera di Dante, da esempio linguistico e stilistico per imitare la realtà diventa l'oggetto di imitazione retorica come materiale significante. In particolare, ad attrarre Pasolini è ora soprattutto il valore metaforico dell'esperienza infernale come condizione esistenziale che egli utilizza per rappresentare la sua vicenda storica ed autobiografica. Le opere più significative a tale proposito sono appunto *La Divina Mimesis*, e, a seguire l'ultimo film del regista, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), e l'ultimo romanzo *Petrolio* (in particolare, "La Visione del Merda"), pubblicato postumo nel 1982, nei quali l'*Inferno* dantesco viene

utilizzato a connotare la realtà storica e sociale degli anni '60 e '70. In tutti e tre i casi il motivo più ricorrente è, infatti, l'esperienza diretta, come pellegrino nelle due opere scritte e come spettatore nel film, di un mondo degenerato ai confini dell'umanità, suddiviso in categorie di vizi e peccati attraverso il pretesto retorico delle bolge e dei gironi.

Al di là del caso dantesco *La Divina Mimesis* inaugura inoltre un lungo e fertile periodo di riscritture, trasposizioni, *pastiche* di altri testi, di raffigurazioni pittoriche, di motivi musicali, che se non erano mai stati totalmente estranei all'opera pasoliniana, diventano ora l'oggetto principale della sua produzione. Questo passaggio è particolarmente visibile nel cinema, dove Pasolini passa da una prima fase di tipo 'nazional-popolare', incentrata su una rappresentazione delle borgate sottoproletarie, come in *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), e comunque sempre ispirata da una realtà contingente storica e sociale, ad una fase 'letterario-mitologica' riscontrabile anche nel teatro, che si rifà ai grandi soggetti del Vangelo, della letteratura e della tragedia greca, come in *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967), *Appunti per un'Orestide africana* (1968-9), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il Fiore delle mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) e nel teatro *Caldéron* (1973) e *Pilade* (1977). Il momento di svolta è anche nel cinema il 1964 con *Il Vangelo secondo Matteo*, che trasferisce l'epos degli umili e degli emarginati nella cornice del testo biblico.

Non a caso, quasi tutte le opere pasoliniane di quegli anni (per esempio, *Il Vangelo secondo Matteo*, *La trilogia della vita*, *Medea*, *Edipo re*) nascono con l'intenzione di essere grandi intertesti che impiegano la tradizione letteraria come la storia, il mito come la realtà, per imbastire discorsi esistenziali, ideologici o politici. Tra tutte, *Petrolino* è quella che tenterà la grande ambizione dantesca dell'opera onnicomprensiva, concepita come un grande

intertesto sulla realtà del Potere, in cui l'autore, su esempio della *Commedia*, rappresentò tutta la sua 'cosmogonia'.

8.2 *Petrolio*: un discorso informale ed aperto sulla realtà

Delle opere di Pasolini *Petrolio* è l'opera che più di ogni altra si avvicina all'ambizioso progetto di imitazione della *Commedia*, non certo per il tema, per quanto sembri rievocare la dimensione di un inferno contemporaneo, dove al principio trascendente ed immanente del 'Primo Motore' si sostituisce quello del Potere, ma perché, ispirandosi alla totale dizione della realtà della *Commedia*, intende essere un'opera depositaria di tutto il sapere dell'autore così come di tutto il suo mondo poetico: un *Vas*.⁹⁶ Eppure, dietro l'apparenza di un'opera unitaria, del romanzo della vita, dietro la presunta ambizione di consegnare al lettore una biblioteca dello scibile e del sapere umano, *Petrolio* mira ad essere l'esatto contrario: a scardinare lo stesso principio ordinatore trascendente, su cui si fondano il romanzo stesso, la conoscenza e la scrittura. Con Dante, Pasolini credeva ancora nella possibilità di assegnare alla letteratura la sua verità; contro Dante, Pasolini attaccava quel razionalismo, su cui si fondava la letteratura in quanto forma di logocentrismo.

Più precisamente, rispetto alla Neoavanguardia, per esempio, che attaccava la letteratura dal di fuori, in questo testo Pasolini sembra aver preso alla lettera quanto dice Derrida in *Della grammatologia*:

I movimenti di decostruzione non sollecitano le strutture dal di fuori. Essi sono possibili ed efficaci, aggiustano il loro tiro proprio abitando queste strutture. Abitandole in *un certo modo*, poiché si abita sempre e ancor più quando non lo si sospetta. Operando necessariamente dall'interno, ricavando dalla vecchia struttura tutte le risorse strategiche ed economiche della sovversione, ricavandole da quella in

⁹⁶ A tale proposito, è significativo che, se *Petrolio* fu il titolo definitivo dell'opera ad indicare quell'unico principio unificatore che Pasolini riconosceva al suo ultimo romanzo, l'altro titolo, non meno indicativo, considerato dall'autore era *Vas*. Per lo più studiato dalla critica in riferimento a San Paolo, "vas electionis" (*Atti degli Apostoli* 9, 15), espressione ripresa da Dante, "Vas d'elezione" (*Inf.* II, 28; "gran vasello/ de lo Spirito Santo" è ancora Paolo in *Pd.* XXI, 127-128), il termine '*vas*', apposto come possibile titolo di *Petrolio*, sarebbe stato particolarmente appropriato per questa sua ultima opera soprattutto nell'accezione letterale di 'contenitore', accostandosi pertanto più al significato di "natural vasello" (*Pg.* XXV, 45), notoriamente metafora per l'utero femminile.

modo strutturale, cioè senza poterne isolare elementi ed atomi, l'impresa di decostruzione è sempre in certo modo prodotta dal suo stesso lavoro (Derrida 2006, 45).

In *Petrolio* Pasolini tentò dunque di attuare quell'antiformalismo rispetto alla *Commedia*, massimo emblema della tradizione letteraria, sollevato ne "La volontà di Dante a essere poeta" e ne *La Divina Mimesis*; innanzitutto esibendo le strutture retoriche del testo (l'intertestualità, la funzione dell'autore, la falsa rappresentazione della realtà); secondariamente mettendo in discussione la tradizione filosofica occidentale come storia dell'ontologia e del logocentrismo, che tutto unifica e tutto identifica, che tutto ingloba in sé, che tutto plasma a propria immagine. La sensibilità è già tutta postmoderna, per quanto *sui generis*, legata al crollo storico delle poetiche, ma è nondimeno l'esito della massima maturazione poetica di un percorso esistenziale, che, come si è visto nel capitolo 7, vedeva da sempre contrapporsi in Pasolini mimesis e retorica. L'ultimo romanzo pasoliniano rappresenta pertanto una sfida nei confronti del modello dantesco, in quanto mira a farsi mimetico del mondo poetico dell'autore, ma rinunciando a quella struttura che sosteneva il poema dantesco.

Se sul piano formale si può dunque parlare di 'scrittura decostruzionista', nondimeno l'obiettivo del romanzo era quello di farsi depositario di verità esistenziali e di 'ricostruire' quella verità, di cui l'autore parla nell'articolo di *Scritti corsari*, "Il romanzo delle stragi" (Pasolini 1999b, 363); assegnare dunque dei significati morali ed ideologici alla scrittura assumendo un mandato che Pasolini, come intellettuale, sente ancora di avere:

All'intellettuale – profondamente e visceralmente disprezzato da *tutta* la borghesia italiana – si deferisce un mandato falsamente alto e nobile, in realtà servile: quello di dibattere i problemi morali e ideologici (Pasolini 1999b, 364).

Quasi come un ideogramma, il titolo alternativo '*vas*' si prestava, infatti, a suggerire quella 'summa' delle conoscenze e memorie di una vita, che "sotto l'apparenza di 'vera relazione' di

un viaggio autobiografico” (Re 1975), era, di fatto, uno “Zibaldone esistenziale e filologico”.⁹⁷ Come affermò infatti l’autore:

ho iniziato un libro che mi impiegherà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però basti sapere che è una specie di 'summa' di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie,⁹⁸

In *Petrolio* si trova di fatto tutto il mondo poetico dell’autore: le vecchie antinomie di presente-passato, repressione-libertà, tecnologia-natura, borghesia-mondo contadino (o sottoproletariato), adulto-bambino, padre-madre, progresso-regresso, tanto che a leggere questo libro si ha quasi l’impressione che esso sia una grande trasposizione dell’universo pasoliniano. Secondo le intenzioni dell’autore, *Petrolio* avrebbe infatti contenuto un consuntivo finale sui grandi temi pasoliniani degli ultimi anni, quali il discorso sul Potere, sulla sessualità e sull’omologazione, da cui si sarebbero sviluppati ‘a brulichio’ una varietà di sottotemi e narrazioni. Ciò non basta a dare un’idea della capienza di quest’opera letteraria, la quale, secondo il progetto originario, avrebbe dovuto svilupparsi su duemila pagine:

Nulla è quanto ho fatto da quando sono nato, in confronto all’opera gigantesca che sto portando avanti: un grosso Romanzo di 2000 pagine. Sono arrivato a pagina 600, e non le dico di più per non compromettermi.⁹⁹

La sfida di *Petrolio* fu dunque quella di esprimere dei significati mettendo in discussione quelle strutture della lingua e del discorso attraverso le quali questi venivano tradizionalmente veicolati; come lo definì la Benedetti, si trattò di un vero e proprio “conflitto con l’istituzione letteraria” (Benedetti 1998, 22) che investì contemporaneamente l’emittente, il referente ed il contesto stesso di riferimento vissuto però all’interno della stessa istituzione. In *Petrolio*

⁹⁷ Gianni D’Elia, *La profezia del petrolio*, da Liblab, 20 maggio 2002..

⁹⁸ Intervista rilasciata a Luisella Re, *Stampa sera*, 10 gennaio 1975.

⁹⁹ Intervista rilasciata a C. Taglierini, *Il Mondo*, 26 dicembre 1974.

Pasolini non applicò solo un approccio metaletterario, ma ne utilizzò uno a tutti gli effetti metadiscorsivo, in quanto tentò di scardinare non solo il gioco letterario, ma anche i principali pilastri del sistema di rappresentazione culturale che stava descrivendo.

Passando dunque ad analizzare la scrittura decostruzionista di *Petrolio*, emerge subito chiaramente l'esibizione della trama intertestuale dell'opera. Sono significative le citazioni di testi e autori posti nel frontespizio del manoscritto che includono indistintamente opere e scrittori, filosofi e psicanalisti come *I demoni* di Dostoevskij, gli ultimi canti del *Purgatorio* di Dante, gli scritti di Sollers su Dante e De Sade, *Memorie di un malato di nervi* di Schreber, *l'Inferno* di Strindberg, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio, *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità* di Ferenczi, le descrizioni di quadri di Longhi e ancora Gogol, Swift, Strindberg, Locke, Hobbes, De Sade, Joyce, Pound, Propp, Platone, Aristotele, Sterne, Sklovskij. Un procedimento questo, già inaugurato in *Salò*, in cui era data una *Bibliografia essenziale*, a voler affermare che un libro, persino un film, non è che un frammento testuale di un ben più ampio discorso. Il testo si configura poi come un accumulo di materiali, citazioni, continui innesti che seguono una chiara ossessione digressiva, con il risultato di spezzare ogni presunta logica di linearità.

La strategia che sta alla base della scrittura pasoliniana non era tuttavia quella di riscrivere la tradizione per ricostruire dai ruderi del passato una nuova forma o 'Cattedrale', come la definisce lui. Quel "puro e semplice accumularsi della materia" (Pasolini 1992, 39), che l'autore stesso nell'Appunto 6b, dal titolo *Le fonti (premessa)*, spiega essere legata ad una mozione completamente arbitraria e un po' sciocca, viene chiamata a comporre una deriva di sensi priva di un principio ordinatore, costituita da innesti, ibridazioni, formazioni mostruose.

Quest'opera monumentale, una sorta di "Satyricon moderno", com'ebbe a definirla lo stesso autore (Pasolini 1992, 3), si sarebbe dovuta presentare infatti sotto forma "di edizione

critica di un testo inedito” ricostruita attraverso una grande quantità di materiali, a partire dal confronto dei vari manoscritti conservati, a lettere dell’autore, lettere di amici dell’autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate sui giornali o miscellanee, canzonette, illustrazioni, documenti storici (articoli giornalistici, testimonianze orali registrate, documentari cinematografici vari). A tale riguardo, Majorino precisa come in questa sorta di “totalizzazione degli eterogenei” Pasolini tentasse una micro mimesis o grande testo parallelo idoneo a “restituire” un’intera epoca, quella degli anni ’60 in Italia (Majorino 1993, 107).

Nel portare avanti questo progetto l’autore intendeva tuttavia esibire quello che potremmo definire il ‘preletterario’ del romanzo, coniando un termine ad imitazione del ‘prefilmico’ in campo cinematografico, quasi a volerla impiegare come strategia per svelare le regole del gioco letterario. La forma critica è l’unica che permette, infatti, di rivendicare continuamente una condizione di estraneità al gioco letterario, l’unica possibile per mettere in luce gli scarti, i vuoti, le fratture, le discontinuità, le strutture ideologiche della scrittura.

Allo stesso modo Pasolini non esitò a palesare davanti al suo lettore la natura convenzionale dell’autore/narratore. Egli era perfettamente consapevole del fatto che il romanzo, con le sue convenzioni d’oggettività, è una finzione, nonché un “presepe”, come lo definisce Carla Benedetti, una ‘figurina’ ritagliata dalla totalità della realtà secondo i criteri di una ragione ordinatrice che è l’autore.¹⁰⁰ Come scrisse nella nota lettera a Moravia a conclusione del romanzo:

Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l’unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. Vero appunto perché convenzionale. Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un ‘oggetto’, una ‘forma’, obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, [...] quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi

¹⁰⁰ Carla Benedetti, *Quattro porte su Petrolio*, da *Nazione Indiana*, 4 ottobre 2003.

me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo)” (Pasolini 1992, 544).

Pasolini rifiutò il ruolo dell'autore trascendente, riconosciuto nel Dante *auctor*, che di fatto aveva criticato in “La volontà di Dante a essere poeta” (1965) come ragione organizzatrice e selettiva dell'immagine del mondo. Decise, invece, di mostrarsi ai suoi lettori “in carne ed ossa” come il Dante personaggio. In questo senso *Petrolio* è il risultato di un atto di scrittura che rifiuta la mente ordinatrice dell'autore, in questo modo rendendosi più visibile, più presente, ma sicuramente non ingannandoli dietro un ruolo di mistificatore che non sente di assumere. A tale proposito Rebecca West ha definito il testo di *Petrolio* l’“estensione diretta del suo essere” (‘corpo’ che incorpora tutto in sé) e, allo stesso tempo, “nullificazione di sé” (‘corpo’ che viene totalmente incorporato dall'alterità, dal mondo esterno, dalla realtà divorante (West 1993, 44); ed è ancora nella doppia volontà di incorporare ed essere incorporato che si trova conferma dell'ideale pasoliniano di mimesis tra realtà e scrittura.

Si possono dunque spiegare con queste motivazioni anche le continue ed ossessionanti regressioni che caratterizzano tutto il romanzo, dove Pasolini interrompe la narrazione, già di per sé frammentaria, per fornire delucidazioni sulle operazioni diegetiche o sui fatti che racconta. Il compito dell'autore è quello di svelare il gioco letterario dietro le apparenze. Non a caso, gran parte di *Petrolio* è impiegata a descrivere nei dettagli tutti i processi di costruzione della scrittura per fare in modo che il lettore sia sempre consapevole del confine tra finzione e realtà:

Dunque, il mio romanzo [...] stava per prendere forma...Forma: questa è, ahimè, la parola. Tale forma aveva le sue leggi interne, che la istituivano e la conservavano | atte prima a istituirla, poi a conservarla |. [...] E tutto ciò ricreava un nuovo ordine. Se lo storico non coincideva col vissuto, se non per ipocrisia, se non per ipocrisia, ecco che il vissuto, prepotentemente, voleva istituirsi come storico. Era, per me, lo scacco, la fine dell'illusione della libertà (Pasolini 1992, 418).

Ed è proprio in una di queste confessioni dell'autore che sembra emergere più fortemente il senso di questo enigmatico romanzo: l'antiformalismo come rifiuto di organizzare il senso e la funzione della realtà dentro il testo; dunque liberarsi del ruolo di autore tradizionale:

Vi confesso che mi sarei adattato e rassegnato; e che avrei continuato a scrivere il mio romanzo, il più possibile liberamente, secondo la filosofia del 'meno peggio', se contemporaneamente non avessi preso coscienza, come si dice, di un altro fatto.

Anzi, di due fatti.

Il primo è questo. Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà. Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso, per ogni conquista. Il secondo fatto è il seguente. Nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, cioè ricercavo il senso della realtà e ne prendevo possesso, proprio nell'atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo *anche* di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno (Pasolini 1992, 418-9).

Petrolio non intende quindi allinearsi alla grande tradizione narrativa borghese, che su tale motivo ha fondato la sua ricerca dell'altro, in realtà, imprigionandosi in un'irrimediabile autoreferenzialità, ma partendo da quella tradizione, intende impegnarsi a frantumarla e smascherarne la natura mistificatoria. Scrive sempre nell'Appunto 42:

La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema; il quale, a causa dell'altro motivo, più vero, dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione, sarebbe per sua natura illimitato e illeggibile.

Ma è anche vero il contrario: cioè è sul primo motivo (quello della dissociazione) che fondandosi l'ordine del romanzo si è anche fondata l'idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste; e che dunque lo rende, in pratica, illeggibile. Mentre è dal secondo motivo (quello dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione) che nascono quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur folle e aberrante (diversamente non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la
la pedantesca, verticale,
disumana.....

Segno di impotenza (bisognosa dell'aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo (Pasolini 1992, 181).

Ordine e disordine servono ad indicare rispettivamente l'identità come sistema e la differenza come essere altro dal sistema. La dissociazione è, quindi, ordine in quanto motivo retorico di una struttura ideologica impiegata come strategia narrativa. Nella sua sistematicità, essa costituisce un'unità definita e totalizzante, quindi limitata e leggibile in virtù della sua logicità. Diversamente, una volta scardinato tale sistema fittizio, ciò che sta fuori ha le caratteristiche dell'illimitatezza ed illeggibilità, in quanto rappresenta le condizioni di possibilità dell'essere.

Pasolini precisa poco dopo che sul motivo della dissociazione è anche fondata l'idea simbolico-allegorica di cui consiste il romanzo e che lo rende, in pratica, illeggibile. A quale differenza semantica allude l'autore quando utilizza la definizione di leggibile/illeggibile in questa doppia accezione? Con 'leggibilità' Pasolini intende nel primo caso, quello dell'ordine, la caratteristica del linguaggio e della scrittura di essere logici e razionali, e soprattutto, riconosciuti in un sistema di comunicazione, ma differiti rispetto al momento in cui la vita accade. L'essere non è presente al testo, ma ne è, anzi, assente. Non a caso gli aggettivi con i quali descrive tale fenomeno, di cui non ci è pervenuto il nome (forse si trattava di 'scrittura'?) - pedantesco, verticale, disumano - sembrano alludere ad una scissione ormai irreparabile tra la scrittura e la vita, causa appunto della morte del romanzo. L'esserci, il *Dasein* heideggeriano, coincide invece con quelle folate di vita e di concretezza, che stanno fuori da tale convenzionalità, in una dimensione appunto "folle e aberrante" e che la scrittura borghese non è più in grado di veicolare.

Per chiarire meglio il concetto si potrebbe ricorrere ad altri due termini particolarmente rilevanti nella poetica pasoliniana, ovvero l'elemento apollineo in riferimento all'ordine e l'elemento dionisiaco, in riferimento al disordine. Secondo la lezione nicciana ne *La nascita della tragedia* (1871) il primo è l'impulso della forma, della bellezza, dell'equilibrio e

dell'armonia, al fine di creare nell'arte l'idealizzazione della realtà; diversamente, il secondo, il dionisiaco, coincide con la perdita di ogni individuazione, con un'esperienza mistica fuori dalla razionalità. Come sembra dimostrare *Petrolio*, per Pasolini la scrittura ha ancora un senso solo al di fuori di ogni individuazione, l'unica via percorribile per rivendicare l'alterità e fare di questa la linfa vitale della letteratura.

Pasolini non consegnò dunque al lettore una storia finita, sottraendosi così alla logica di inclusione/esclusione delle informazioni, ma anche a qualunque tentativo di neutralizzazione del suo valore mistificatorio. Non può allora stupirci che anche l'organizzazione temporale-strutturale dell'intero romanzo segua lo stesso orientamento e si configuri come una serie di innesti senza un corpo principale, in cui non è possibile ravvisare alcun 'telos' fondamentale ed alcun destino. La scrittura di *Petrolio* è davvero solo una 'traccia' (Pasolini parla spesso di 'forma' per indicare comunque la traccia di un romanzo, così come il linguaggio è traccia dell'essere), un "qualcosa di scritto" (Pasolini 1992, 155), che rimanda ad un essere ed una realtà fuori dal libro, come risulta da questo appunto, "Un incerto punto fermo":

Non so se realmente una struttura formale comprenda tutta la realtà di un libro. Su tale identificazione tra forma e contenuto non avrei la certezza di Šklovskij, anche perché ogni 'unità', a quanto pare, è sempre risultata 'idealistica' (Pasolini 1992, 452).

È in questo senso che la scrittura di *Petrolio* sta ad indicare un percorso di esplorazione della differenza, che l'autore si limita solo ad accennare. Il senso dell'opera va allora ricercato nella sua apertura all'esistente. Finalmente, proprio come avrebbe desiderato l'autore, *Petrolio* sembra infatti resistere a qualunque senso univoco, a qualunque definizione ed identità. In fondo, di fronte a *Petrolio*, non c'è nulla da definire per il lettore se non i propri limiti, i limiti di una logica sempre troppo autoreferenziale per trovare riscontri in una scrittura che tenta di distruggerla.

Capitolo 9

DUE VISIONI DELL'*INFERNO* DANTESCO: *SALÒ* E “LA VISIONE DEL MERDA”

Salò e “La visione del Merda” sono a tutti gli effetti due visioni pasoliniane dell’inferno neocapitalistico. Distanti ormai da una concezione mimetica sia del linguaggio che della rappresentazione della realtà, è proprio attraverso l’idea di ‘visione’ e di ‘visibilità’ che si deve interpretare il modo in cui l’autore/regista riuscì a risolvere la sua riscrittura dell’*Inferno* dantesco ed intese il realismo: costruendo in senso auerbachiano una ‘rappresentazione della realtà’, innanzitutto svelando e scomponendo e poi ricomponendo gli strati molteplici del cosiddetto ‘reale’. In entrambi i casi l’opera è concepita come una sorta di ‘sacra rappresentazione’, dove il valore sacro della rappresentazione del mondo sta nella capacità visionaria del poeta di cogliere la verità dietro le apparenze. Allo stesso modo è da interpretare l’uso dell’allegoria nelle due opere, intesa come la forma linguistica più appropriata per mettere in luce la vera sostanza delle cose celata dietro il mondo rappresentato dal Potere. In quest’ultimo capitolo prenderò dunque in considerazione prima *Salò*, poi “La visione del Merda” per illustrare come Pasolini articolò il suo discorso sul presente utilizzando l’opera dantesca come materiale significante e rifacendosi, allo stesso tempo, al modello linguistico del Dante allegorico e visionario per costruire la sua rappresentazione dell’inferno contemporaneo.

9.1 L' 'Inferno' di *Salò*: una visione del Potere

Un esempio particolarmente interessante di 'discorso sulla realtà' attraverso l'opera dantesca è *Salò*, in quanto mette insieme il testo dantesco e *Le 120 giornate di Sodoma* del Marchese di Sade in un complesso intreccio di significati, che, come ha sottolineato la Titone, ne fanno un "composito paradigma" (Titone 2001, 91) del Potere. La complessità di quella che è una delle opere più enigmatiche e sconvolgenti della storia cinematografica, è dovuta al fatto che *Salò* è il risultato di una rigorosa "costruzione intellettuale", allo stesso tempo polemica, politica e metafisica (Schifano 2002, 12). Vi confluiscono infatti le letture critiche del testo sadiano,¹⁰¹ l'impiego del modello formale dantesco e la memoria storica ed autobiografica del periodo fascista; combinazione simbolica ed allegorica che, come fa notare la Greene, fu trovata da alcuni critici come Calvino e Barthes per nulla appropriata per l'affrettata associazione tra nazi-fascismo e l'opera sadiana (Greene 1994, 236). A tale proposito la Greene si chiede infatti legittimamente:

One also wonders why, if he wanted to represent power in a general, essentially allegorical, fashion, did he pick an historical moment so deeply charged for his countrymen? Why set the film in that dangerous and controversial no-man's land between metaphor and reality, a zone of shifting contours where, as Barthes indicated, fascism-system flows insidiously, scandalously, into fascism-substance? Further, why equate the abuses of power to sexual horrors that affect viewers too viscerally to be taken in purely symbolic terms? (Greene 1994, 237).

Secondo la Greene la risposta a tali domande va ricercata innanzitutto nell'intenzione di Pasolini di generare scandalo e di 'andare oltre i limiti' (Greene 1994, 237); allo stesso tempo, prendendo *Salò* come esempio di meta-cinema, un'altra chiave di lettura viene trovata dalla

¹⁰¹ Mi riferisco alla *Bibliografia essenziale* posta dallo stesso regista nei titoli di testa del film: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Ed. du Seuil; Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* [1974], Ed. de Minuit (trad. It. Dedalo); Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?* [1972], Ed. Gallimard (trad. It. Sugarco, 1977); Pierre Klossowski, *Sade mon procaina – Le philosophe scélerat* [1967], Ed. du Seuil (trad. It. Sugarco, 1970); Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* [1968], Ed. du Seuil. Nel film, citazioni da R. Barthes e P. Klossowski.

critica nell'identificazione di Pasolini autore/regista nelle figure dei libertini (Greene 1994, 238-9).

Considerando la centralità della questione formale e l'approccio metalinguistico dell'autore alle sue opere, la risposta a mio parere più convincente a tali questioni è quella di leggere *Salò* come esperimento di una 'struttura semantica', la quale impiega il testo sadiano, la memoria nazi-fascista e l'opera dantesca come unità semantiche impiegate per costruire una significazione complessa sul Potere. Il riferimento alla *Semantica strutturale* (1966) di Greimas è utile, in quanto permette di cogliere alcuni aspetti significativi del modo di intendere il rapporto forma-contenuto in un film che fu concepito a tutti gli effetti come un testo. Per prima cosa, Pasolini utilizzò i materiali extratestuali come 'semi', unità minime di significazione. L'intenzione dell'autore era infatti, come nota la Schifano, di far leggere nel suo film "la presenza di un vero e proprio *sistema* di rappresentazione" (Schifano 2002, 12); o meglio, una rappresentazione paradigmatica del Potere, concepita come un semema, un'unità del piano del contenuto costituita dalle diverse marche semantiche dei testi utilizzati.

Per quanto appartenenti a campi semantici diversi - l'opera di De Sade e Dante sono oggetti linguistico-letterari, mentre gli eventi del nazi-fascismo sono dei fatti storici - essi furono utilizzati indifferentemente come materiali culturali significanti per creare il 'discorso sulla realtà' storica del potere neocapitalistico. Come specifica Greimas a proposito del rapporto tra il linguistico e l'immaginario,

la significazione è indifferente al significante usato: il fatto che il significante sia costituito da oggetti "naturali" o da combinazioni di fonemi o di grafemi non muta niente ai procedimenti dell'analisi di significazione (Greimas 2000, 91).

La storia nazi-fascista, come fatto "naturale" in quanto basata su azioni accadute, servì dunque, come le citazioni sadiane e dantesche, a qualificare il semema 'Potere'. Innanzitutto,

intervenne l'immaginario autobiografico dell'autore ed i ricordi giovanili delle atrocità fasciste. Ma la ragione per cui Pasolini decise di rappresentare il Potere attraverso un momento storico così significativo era anche dovuta al fatto che il regista non volle creare una rappresentazione astratta, ma far riferimento al carattere reale della storia. Il principio è lo stesso che Auerbach rinviene nel "realismo figurale" di Dante (Auerbach 2000, 213); ovvero la storicizzazione di un concetto astratto, come nel caso di figure dantesche quali Catone Uticense, Virgilio e Beatrice. Anche in quei casi si trattava di sistemi di significazione complessi, in cui un concetto astratto veniva associato ad una figura storica secondo i criteri di selezione dell'autore. La memoria nazi-fascista non ebbe infatti una funzione di pre-testo, come nel caso del testo sadiano e dantesco, ma di valore figurale di una metafora riconducibile al passato come al presente. Nota infatti la Schifano che l'autore di *Salò* era soprattutto interessato a fare di quella pellicola, destinata ad essere proiettata postuma in occasione del Festival di Parigi il 22 novembre 1975,¹⁰² una forma astratta ed ideologica, con cui si sarebbe potuta leggere ogni realtà storica, proprio come aveva fatto Dante ne *La Divina Commedia* al fine di assicurare la leggibilità/visibilità del piano storico attraverso l'eternità verticale di quello divino (Schifano 2002, 14). A tale proposito, Ferrero sottolinea che:

l'assolutizzazione della contingenza storica [...] nella straniante, glaciale atemporalità della metafora riporta dritto al cuore del presente. *Salò* è la concrezione particolare, e particolarmente mostruosa, di una continuità in atto [...] una lettura a senso unico, totalizzante e apocalittica, della società e del costume (Ferrero 1997, 150).

Consapevole di questo sua funzione intertestuale e figurale, *Salò* si colloca di fatto agli antipodi rispetto ad una concezione mimetica della realtà nell'arte, mentre esibisce al

¹⁰² Il film uscì in prima proiezione assoluta al Festival di Parigi il 22 novembre 1975, e in prima nazionale al cinema Majestic di Milano il 10 gennaio 1976; il 13 gennaio fu sequestrato dal Procuratore della Repubblica di Milano, che aprì un procedimento penale contro il produttore Grimaldi. Il 30 gennaio ci fu una sentenza di condanna, e solo il 17 febbraio 1977 Grimaldi fu assolto dalla Corte d'Appello, che ordinò il dissequestro del film.

massimo il suo impianto retorico-strutturale. Ne è un esempio la cosiddetta *Bibliografia essenziale* posta nei titoli del film, che, per quanto già utilizzata in *Petrolio*, fu un'assoluta novità nella storia cinematografica. Come venne dichiarato da Roland Barthes al London Film Festival:

the audience of 'specialists' and 'cinephiles' hissed the most innovative shot in the film, the inclusion of a bibliography in the credit sequence. This made *Salò* into the first major commercial film to publicly acknowledge that it is not merely 'based on' or 'inspired by' a novel, but that films themselves are no more than textual fragments embedded in a far wider set of discourses" (Willemen 1997, 114).

Questo mette in evidenza da quali riferimenti intertestuali sia composta la ricostruzione semantica di *Salò*. Secondo le intenzioni dell'autore, il risultato cui mira *Salò* è di fatto un'intricata semiosi intesa a creare un discorso metastorico che combina l'ideologia razionalistica dei Lumi, il nazifascismo e il neocapitalismo, in funzione di una rappresentazione emblematica dell'anarchia del potere, dell'inesistenza della storia, della circolarità tra carnefici e vittime. Si tratta quindi in prima istanza di una ricostruzione ideologica, o meglio di un'"ipotesi (analogica)", come la definisce la Schifano (Schifano 2002, 13), che viene usata per leggere il presente e la storia.

Alla luce di tali riflessioni l'impiego del modello dantesco, la cui traccia visibile appare nella suddivisione in bolge, non si ferma a questo singolo esempio: lungi dal rivestire una funzione pleonastica, come è già stato dimostrato riguardo alla presenza di una matrice dantesca in altre opere dello stesso autore, l'influenza dell'Alighieri sembra invece operare nella profondità del tessuto semantico di *Salò*. Come Pasolini stesso afferma in un'intervista rilasciata a Lorenzo Mondo nel gennaio del 1975, "mi sono accorto tra l'altro che Sade, scrivendo, pensava sicuramente a Dante. Così ho cominciato a ristrutturare il libro in bolge

dantesche (Mondo 1975), probabilmente influenzato dalla lettura di Philippe Sollers,¹⁰³ sicuramente esistevano già i presupposti per un accostamento tematico tra le *Centoventi giornate di Sodoma* e l'*Inferno*. Tuttavia, la rappresentazione di *Salò* in gironi infernali non è semplicemente decorativa o vagamente allusiva, ma contribuisce alla costruzione semantica del discorso sul Potere in *Salò*.

Un primo esempio è la connotazione dello spazio della villa come spazio 'infernale'. Varcare la soglia del castello di Silling, qui ricontestualizzato in un'elegante villa di memoria fascista, significa di fatto entrare nello spazio concentrazionario ed infernale della morte. Non solo per il fatto che accedere a questa moderna "città di Dite" presuppone il non ritorno, ma perché nel mondo poetico pasoliniano quelle vittime, inesistenti per la società, spente nella loro coscienza, più simili a "manichini o spettri pieni di una gelida malinconia" (Pasolini 1993, 24) rappresentano di fatto quella "gioventù morta", su cui il genocidio si è già compiuto, come ricorda Blangis alla lettura del regolamento: "per quanto riguarda il mondo voi siete già morti" (Pasolini 2001:2, 2036).¹⁰⁴ In questo senso, come nell'*Inferno* dantesco, Pasolini mette in scena ombre di corpi esanimi, che a differenza dei peccatori della *Commedia* hanno perso, in aggiunta, la loro distinta identità umana.

L'allusione all'*Inferno* è poi particolarmente forte nella scena del rastrellamento delle giovani vittime, non a caso denominato *Antinferno*, come in riferimento al traghettamento delle anime di Caronte [*Inf.* III, 70-120]. Nel rievocare il trauma della guerra, o "trauma della separazione" (Murri 2001, 74), attraverso palesi riferimenti ai ricordi autobiografici del periodo fascista, questo episodio riesce a tradurre molta dell'intensità drammatica delle terzine dantesche:

¹⁰³ Nel suo libro *L'écriture et l'expérience des limites* Philippe Sollers presentava la scrittura di Dante e quella di Sade come due esempi di esperienza dei limiti della scrittura.

¹⁰⁴ Si fa riferimento alla sceneggiatura del film contenuta nella raccolta Meridiani Mondadori *Per il cinema*, pubblicata nel 2001.

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,/ cangiar colore e dibattero i denti,/ ratto che 'nteser le parole crude./ [...] Poi si ritrasser tutte quante insieme,/ forte piangendo, a la riva malvagia/ ch'attende ciascun uom che Dio non teme./ Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie;/batte col remo qualunque s'adagia./ Come d'autunno si levan le foglie/ l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo/ vede a la terra tutte le sue spoglie,/ similmente il mal seme d'Adamo/ gittansi di quel lito ad una ad una,/ per cenni come augel per suo richiamo./ Così sen vanno su per l'onda bruna,/ e avanti che sien di là discese,/ anche di qua nuova schiera s'auna [Inf. III, 93-120]

La violenta ed autoritaria gestualità di Caronte (“loro accennando”, “batte col remo qualunque s'adagia”), torna in quella dei militari nazisti, così come l'inerte passività e trepidazione delle anime (“lasse e nude”, “cangiar colore dibattero i denti”, “si ritrasser tutte quante insieme,/forte piangendo”) ricorda l'umiliante denudamento ed ispezione delle “deboli creature incatenate” di *Salò*.

In queste prime scene (*Antinferno*) lo spazio storico è quindi prettamente funzionale: inteso ad accennare al periodo fascista per suggerire l'ingresso dei giovani corpi in un universo concentrazionario, cede subito il passo a quello metastorico dell'interno della Villa, in cui si assiste piuttosto ad un'unificazione di tempo e spazio. Questo stato di “derealizzazione cronologica”,¹⁰⁵ in cui prevale il meccanismo di ripetizione e di impotenza, rievoca il dramma dell'eternità dell'*Inferno* dantesco, in cui le anime compiono o subiscono senza speranza di una fine lo stesso reiterato gesto di punizione. È evidente come lo stesso Pasolini percepisse l'immutabilità dell'essere e della condizione umana come una penosa evidenza di sconfitta, in cui non solo la memoria storica perde di significato e si ripropone l'antica belluina anarchia del potere, ma viene tolta all'uomo la sua più nobile capacità: la possibilità d'azione.

Altrettanto interessante si rivela quindi la dimensione temporale di *Salò*: l'“essere morti” comporta infatti l'essere fuori dall'insieme degli eventi considerati risultato dell'attività umana, attraverso cui si svolge il divenire, appunto la Storia. Un'allusione questa, che non

¹⁰⁵ Con questo termine Murri intende la strategia strisciante di dispersione degli indici cronologici, in questo modo generando l'indistinguibilità delle singole giornate estrapolate dal contesto delle narrazioni delle megere (Murri 2001, 76).

può essere casuale, in quanto il nodo tematico del “vuoto della storia”, della “ronzante pausa in cui la vita tace” (Pasolini 1999b, 233), della dolorosa coscienza di un mandato e di una funzione irreversibilmente scaduti si impone nell’opera pasoliniana già a partire da *Le Ceneri di Gramsci*: “Ma io, con il cuore cosciente/ di chi soltanto nella storia ha vita,/ potrò mai più con pura passione operare,/ se so che la nostra storia è finita?” (Pasolini 1999a: 1, 234)¹⁰⁶, facendosi poi particolarmente visibile in quell’ultimo emblematico verso di *Poesia in forma di rosa*, che sintetizza efficacemente lo spirito di tutta la raccolta: “la rivoluzione non è più che un sentimento” (Pasolini 1999a:2, 827).

Un secondo esempio è l’inevitabile riferimento semantico esistente tra la suddivisione in tre gironi di *Salò* e l’idea di un sistema punitivo. Questo farebbe supporre che anche Pasolini, come Dante, abbia voluto inscenare una sorta di “processo” simbolico contro quelli che riteneva i peccatori del suo tempo. Di fatto, i riferimenti intertestuali configurano davanti allo spettatore tre coppie di attori, il carnefice vs. la vittima (Sade), il Potere vs. l’uomo-massa (discorso storico pasoliniano) e la Giustizia Divina vs. il peccatore (Dante), in cui i primi di ogni coppia rappresentano inequivocabilmente nell’immaginario pasoliniano il Potere assoluto e i secondi gli oggetti di questo Potere. Il discorso pasoliniano sembra, tuttavia, rimarcare in più occasioni l’idea di un circolo vizioso tra vittime e carnefici, alludendo così al fatto che le prime, come i secondi, sono da ritenere ugualmente responsabili.

La condanna di Pasolini è, dunque, non meno rivolta ai giovinetti, la cui passività è condizione *sine qua non* possa esercitarsi il potere dispotico dei carnefici. Solo là dove la vittima, come ricorda Blanchot in *Lautréamont et Sade* (1974), “non è un essere differenziato, ma un semplice elemento, infinitamente sostituibile” (Blanchot 1974, 88), là dove gli uomini sono uguali nella loro nullità, il carnefice trova la sua ragione d’essere. Pertanto, riducendo al

¹⁰⁶ Cfr. “Le ceneri di Gramsci” (1954), op. cit.

nulla gli oggetti delle sue torture, egli non fa che rendere manifesta questa stessa nullità. In particolare, la denuncia di Pasolini andava all'incapacità delle giovani vittime di unirsi tra loro e ribellarsi al potere tirannico dei carnefici, un atteggiamento che ulteriormente ribadiva il concetto di "fine della Storia" come segno del disimpegno, ma anche sottolineava una certa circolarità tra i due gruppi, padroni e schiavi, ormai omologati e coinvolti nella stessa celebrazione di macabri riti di carne e sangue.

Come già emergeva ne *La Divina Mimesis*, in coerenza con una passione civile irriducibile, la violenta critica di Pasolini andava quindi, a coloro che, moderna versione degli *ignavi*, del libero arbitrio non hanno fatto buon uso e nel loro pigro 'non scegliere' "hanno fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita: [...] i moralisti del dovere di essere come tutti" (Pasolini 1993, 32). Il tema della scelta, risalente alla più remota antichità, viene sicuramente ereditato da Dante, ma arriva a Pasolini passando per le riflessioni dei più grandi pensatori, secondo i quali l'uomo è libero in quanto e perchè coscienza e nella misura in cui è abilitato a scegliere. Attraverso la creazione di gruppi di personaggi pressoché anonimi divisi per categorie (i 4 Signori; le 4 Narratrici; le Vittime, distinte in 4 + 4 Maschi secondo il cartello 6 e 4 + 4 Femmine secondo il cartello 7; le 4 Figlie, i 4 Militi, i 4 Collaborazionisti, le 4 Ruffiane e 1 Serva) in *Salò* Pasolini sferrava così ancora una volta il suo violento attacco all'omologazione culturale del tempo e al conseguente annullamento dell'identità personale, il cui risultato era una società "depauperata" di ideali e libertà personale, 'interscambiabile' per via degli identici atti e dello stesso linguaggio fisico.

Il riferimento dantesco incoraggia, dunque, in *Salò* la supposizione di una pena del contrappasso: quei giovani che hanno accettato la falsa tolleranza del Potere senza opporsi, senza trasgredire le leggi imposte per conquistare la loro libertà individuale, vengono ora

“trasgrediti”, violati fisicamente. Allo stesso modo, coloro che hanno accettato il ruolo passivo di oggetti nella società, vengono ora trattati come tali: l’assenza di impegno in vita viene punito con la sottomissione a leggi ferree, l’inerzia con le torture e il rifiuto di sacrificio con la perdita di sangue. Punizioni che ricordano quella degli ignavi nel canto III, che per aver condotto una vita senza scelte sono ora costretti a seguire un vessillo pungolati da insetti schifosi e quella dei violenti “attuffati” in un fiume di sangue (il Flegetonte).

Se nel caso delle pene si stabilisce una corrispondenza per contrasto con le colpe commesse, i tre gironi, delle Manie, della Merda e del Sangue stabiliscono piuttosto un legame di causalità con la società contemporanea, per cui la distorsione maniacale rappresenta il risvolto della tolleranza repressiva, la merda è il risvolto del consumo, così come il sangue e la strage finale costituiscono la verità ultima del Potere. In *Salò* la “macchina infernale” pasoliniana si accanisce soprattutto sulla gioventù lasciando ai Quattro Signori la più grottesca pena della ridicolizzazione e dell’impotenza. La punizione riservata per i quattro carnefici ricorda infatti quella dei sodomiti nel canto XVI dell’*Inferno*, caratterizzati da elementi gestuali di una grottesca meccanicità nell’eterno girotondo concertato dai tre per non contravvenire alla norma di un movimento perpetuo. Curiosamente il nucleo ideologico del canto è basato sulla polemica contro la cosiddetta ‘gente nuova’, un’allusione questa, che non può non richiamare la critica pasoliniana al Potere borghese neocapitalistico.

In definitiva, la citazione dantesca dei tre gironi è dunque qui utilizzata per costruire un messaggio d’effetto sulla società del Potere attraverso un immaginario popolarmente riconosciuto come quello infernale. L’opera di Dante ha qui una funzione significativa: nella grammatica di *Salò* è quell’attributo qualificante che esercita una forte suggestione semantica sullo spettatore, così come l’ha esercitata, più o meno consapevolmente, anche sul regista al momento dell’ideazione e del montaggio del film. Per svelare la realtà del Potere dietro le

apparenze, l'operazione compiuta da Pasolini in *Salò* fu infatti quella di decostruire la realtà storica significativa per poi ricostruirla a sua immagine e somiglianza.

9.2 “La Visione del Merda”: infernale allegoria del Potere

“La Visione del Merda” è la sezione narrativa più lunga e consistente di tutto *Petrolio*, estendendosi per oltre sessanta pagine, dall’Appunto 70, “Chiacchiere notturne al Colosseo” fino all’Appunto 74a, “Glossa”. Dimostrerò in quest’ultima parte che, come in *Salò*, Pasolini si confrontò nuovamente con una rappresentazione dell’inferno contemporaneo sforzandosi di garantire una speciale visibilità al suo ‘discorso sulla realtà’. A questo fine, egli trovò nella ‘visione’ la scelta formale ideale per attualizzare il testo dantesco. Questo gli servì per denunciare l’apparenza delle cose, che non sono più custodi della verità e del significato, ma un qualcosa che rimanda ad altro e che solo il poeta con la sua speciale visionarietà può cogliere. Metterò poi in luce come, nell’ambito di una scelta di generale antiformalismo nel romanzo, Pasolini optò in questo caso per un formalismo accentuato ed esibito per denunciare, attraverso un’omologia di forma e contenuto, il conformismo della società contemporanea.

Come dimostra questa ‘visione’, Pasolini sembrò trovare nuovamente ispirazione nel linguaggio della *Commedia* che viene ad esercitare questa volta una nuova funzione paradigmatica come massimo esempio di allegorismo. L’uso della forma allegorica è infatti piuttosto frequente in questo romanzo. Si pensi, per esempio, ai numerosi appunti incentrati su sogni e visioni, tra cui *La ruota e il perno* (Appunto 17), *Prima fiaba sul Potere (dal “Progetto”)* (Appunto 34 bis), *Giardino medievale* (Appunto 65 bis). *Petrolio* stesso sembra ricalcare la *Commedia* ponendosi come una grande costruzione allegorica, basata su “Misteri” e “Progetti”, Allegorie e Cattedrali. Credo che sia importante far notare, innanzitutto, che i canti danteschi citati nel frontespizio del manoscritto, ovvero gli ultimi canti del *Purgatorio*, corrispondono ad una delle tappe fondamentali nello sviluppo del personaggio Dante, ovvero a quella fase del distacco dalla precarietà della realtà terrena in una ritrovata fedeltà ai valori

simboleggiati da Beatrice. Sono, inoltre, lezioni di grande allegorismo costituendo un'emblematica rappresentazione della corruzione della Chiesa e del suo matrimonio col Potere. L'allegorismo della *Commedia* rappresenta di fatto la matrice di *Petrolio* sia da un punto di vista linguistico che teoretico. In entrambi i casi la forma allegorica rappresenta il punto dove la poesia e l'ideologia si sovrappongono nel modo più stretto definendo "non solo i tratti testuali, ma anche il suo carattere semiotico, cioè, la sua identità segnica" (Barański 2000, 106-7). Allo stesso tempo sta però anche ad indicare una realtà allusa, verso cui il significante dimostra tutta la sua insufficienza rivelando una profonda voragine tra lingua e realtà, tra significante e significato, segno di una lontananza che sembra irrecuperabile tra soggetto poetico e mito originario.

Il riferimento a Dante è subito suggerito in apertura della visione del Merda: "Lo spazio dentro a lor quattro contenne/ un carro, in su due rote, trionfale, / ch'al collo d'un grifon tirato venne" [*Purg.*, XXIX, 106-108]. L'eco di questa terzina dantesca sembra rifrangersi tra i primi tratti descrittivi dell'Appunto 71a, "Il Merda (Visione: paragrafo secondo)". Siamo in una notte d'inverno del '73 o '74 nei pressi del Colosseo. Carlo, protagonista del romanzo, a cui l'autore qui assegna il ruolo profetico di "colui che vede" (Pasolini 1993, 324), impressionato dai racconti di storie vissute di un gruppo di "frequentatori" del posto, e calato in un'atmosfera pestilenziale quasi boccaccesca, ha una visione. Egli è qui seduto appunto sul bordo posteriore di un carretto trascinato indietro da tre Dei in modo che la distanza del punto di vista dell'osservatore sia sempre la stessa.

Il riferimento del frontespizio agli ultimi canti del *Purgatorio* acquisisce ulteriormente il suo senso: il carretto trascinato da tre Dei è, di fatto, un'allusione piuttosto esplicita agli ultimi canti di questa Cantica ed, in particolare, al canto XXIX, che segna l'inizio della narrazione allegorica dantesca del carro trionfale, utilizzata qui come pretesto per

rappresentare “il museo degli orrori” contemporaneo. Nella “Visione del Merda”, tuttavia, il carro non è l’oggetto osservato dal protagonista come nel testo dantesco, ma il privilegiato punto di vista dell’osservatore. Rievocando fortemente *L’uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, esso diventa, infatti, la postazione del regista, Pier Paolo Pasolini, che osserva in modo scrupolosamente documentario la “processione” dei due protagonisti, Il Merda e la sua fidanzata Cinzia per via Torpignattara attraverso simboliche scene di degrado sociale.

La ragione di questa citazione va trovata in primo luogo nel nesso semantico tra i due testi, che è quello della corruzione, nel caso dantesco spiccatamente riferito alla Chiesa, mentre in quello pasoliniano si espande a tutti gli aspetti della società in varie sue accezioni semantiche (perversione, immoralità, depravazione, subordinazione). Inoltre, la tematica autobiografica, incentrata sul senso di colpa e pentimento di Dante, ruota intorno ad una profonda introspezione del poeta e ad un’autocritica dei propri mezzi conoscitivi (la ricerca della Verità attraverso la conoscenza filosofica piuttosto che attraverso la ragione illuminata dalla fede).

Ricordiamo che in particolare nel canto XXXII del *Purgatorio* la vicenda allegorica del carro assume i suoi connotati più drammatici. Dietro la rappresentazione allegorica Dante intendeva raffigurare la storia degli uomini nel suo svolgimento ed in essa quella della Chiesa e delle sue relazioni con gli istituti politici a partire dalle prime persecuzioni degli imperatori contro il cristianesimo nascente, le eresie, la donazione di Costantino, gli scismi e forse all’espansione dell’islamismo, fino all’immagine apocalittica di una Chiesa lacerata dalle discordie interne, corrotta dalle ricchezze e dalla potenza, insidiata dalle eresie.

Tra le varie rappresentazioni allegoriche di questo canto, l’immagine del mostro dell’Apocalissi, poco prima di quella rassicurante di una prossima salvezza e giustizia di Dio, ha sicuramente esercitato una forte influenza nella riscrittura pasoliniana. La scena del Canto

XXXII viene, infatti, ripresa nel “Gran finale della Visione” pasoliniana, dove assistiamo ad uno spettacolo spiccatamente apocalittico, quasi “pirotecnico”, come lo definisce lo stesso autore. Alla fine della processione, Il Merda, estenuato dalla posizione sostenuta ininterrottamente, con il braccio scomodamente avvinghiato al fianco di Cinzia, cade a terra “come corpo morto cade”. Ed ecco che:

Come il Merda cadde a terra, il Carro si sollevò. La terra parve sprofondarsi sotto i piedi di Carlo: Via di Torpignattara vertiginosamente si allungò all’infinito; comparve di fronte, in fondo, la Via di Casilina, e, dietro ad essa, sterminati ammassi di palazzoni e di lotti di casupole popolari, a cui si mescolavano protoni o sprofondi con la lama sfavillante di qualche marrana: tutto biancheggiava informe sotto un sole di gesso, tra sporche foschie. Al timone del carro, gli Dei ridacchiavano: e non smisero più di ridacchiare fino alla fine della Visione. Risucchiato in alto dal vortice dell’ascensione, Carlo era senza respiro, terrorizzato [...] (Pasolini 1992, 381).

Il carro inizierà poi a volare verso il Centro della Città, fino a raggiungere una posizione in cui Carlo, tra l’ammasso di grattacieli ed antichi edifici, inizia a scorgere l’ultima assurda immagine della capitale:

tutte le cupole, rivestite di nuovi materiali, avevano assunto l’aspetto inequivocabile di seni, coi loro capezzoli anatomicamente perfetti, a ‘trompe d’œil’. Tutte le piazze, altresì, erano state modificate – sia le grandi che le piccole – in modo da far loro prendere la forma, sempre ineccepibile, di enormi fische. Infine, tutti i campanili, che a Roma non son molti ne’ molto grandi, con gli stessi accorgimenti, erano stati trasformati in una serie di cazzi di tutte le dimensioni. Quando il Carro fu al suo zenit, sul Centro, e si fermò, tutto l’insieme della Città poté essere abbracciato con un solo sguardo: la sua forma era quella – anch’essa inequivocabile – di un’immensa Croce Uncinata (Pasolini 1992, 382).

La riscrittura di questo episodio della *Commedia* qui si traduce formalmente nella sovrapposizione di una scena della Visione corrispondente al presente, divisa in una serie ordinata di sottoscene o gironi, ad una della Realtà, corrispondente a sei, sette anni prima, attuando in questo modo una sorta di ‘stratificazione cronologica’. Si tratta di una soluzione formale, in cui l’esperienza cinematografica gioca indubbiamente un ruolo fondamentale, proprio perché permette all’autore di realizzare attraverso una sovrimpressione d’immagini una “visività ‘speciale’” (La Porta 2002, 79). È certamente significativo il fatto che Pasolini

tornasse alla narrativa dopo un lungo congedo dal genere letterario: eccezion fatta per l'anomalo caso di *Teorema* (1968), l'unico testo letterario corrispondente ad un film che sia stato presentato come opera autonoma e non come sceneggiatura; dai primi anni '60 egli si era infatti dedicato interamente alla poesia, alla saggistica, al cinema, al teatro e all'attività giornalistica. Il ritorno al genere narrativo non poteva che porre l'autore di fronte alla necessità di attingere nella nuova forma dai modi espressivi degli altri generi.

La scena della Realtà traspare, infatti, in quella della Visione, quasi per “un casuale ed allucinatorio concentrarsi su esso dello sguardo” (Pasolini 1992, 326) e come fa notare l'autore stesso istituisce la possibilità di “un continuo confronto” tra le due (Pasolini 1992, 326): “La prima resta dentro la seconda, come un ‘doppio’, coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poterlo conoscere e tenerlo presente” (Pasolini 1992, 326).

La tecnica utilizzata da Pasolini ricorda ancora una volta l'ideale cinematografico di Dziga Vertov, il ‘Kinoglaz’ (‘cine-occhio’), che intendeva il cinema come una visione del presente con occhio critico, dominata molto dagli estremi e dalla contrapposizione di vecchio e nuovo. Ne *L'uomo con la macchina da presa*, in particolare, il parallelo con il lungometraggio vertoviano è ancora più evidente, in quanto il regista non si limita a registrare la realtà, ma la trasforma grazie al suo ‘cine-occhio’ offrendo una visione che trascende i limiti della normale osservazione diventando spettacolo ‘totale’, fatto di documentario e finzione narrativa, proprio come nel caso de “La Visione del Merda”. Il metodo qui utilizzato è quindi quello di un'evidenza in trasparenza, che permette così un confronto tra ieri e oggi senza sintesi, in modo immediato, ostentato e nostalgico.

La scelta formale della Visione rispondeva, dunque, alla volontà dell'autore di rendere ‘visibili’ in tutti i suoi aspetti le trasformazioni in ambito sociale, antropologico e culturale

operate dal Potere avvenute nel corso degli ultimi anni e paradossalmente, a questo fine, la Visione costituiva il miglior mezzo espressivo per rappresentare la realtà, come concepita dall'autore, proprio per la sua capacità "di far vedere oltre il velo di irrealtà che ricopre il mondo" (La Porta 2002, 79). Allo stesso tempo, però, serviva anche a sottolineare il fatto che, come specifica Bernardi, il mondo cosiddetto reale è già esso stesso una rappresentazione agita da un soggetto (Bernardi 1993, 61). In questo senso, il lavoro di Pasolini è una lettura del reale che mostra l'arte dietro la realtà; l'arte come matrice del reale, o meglio, della nostra percezione del reale. A tale proposito Carla Benedetti fa notare come la Visione in *Petrolio* è intesa quale forma opposta al realismo, o ad una certa forma di realismo, che, di fatto, invece di offrire un'immagine esaustiva del mondo "astrae, ritaglia delle figurine dal Mistero della Realtà, cioè dalla sua totalità".¹⁰⁷

Sulla base di tali considerazioni emerge con più chiarezza il legame tra Dante e Pasolini in merito al concetto di realtà: per l'autore di *Petrolio* il mondo non si limita a quello che ci sembra di vedere e che ci fanno vedere, ma può essere percepito nella sua totalità solo dalla sensibilità di 'colui che vede' oltre. E tornando a Dante, che cos'è, infatti, la *Commedia* se non quella 'mirabile visione' del mondo che il poeta spiega attraverso la scrittura? L'allusione a Dante non è casuale. *La Divina Commedia* nasce, infatti, come visione, come un sogno della mente, ed è a questa sua esemplarità che l'ultimo Pasolini fece riferimento:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei (Vita Nuova, XLII, 1),

e diversamente non potrebbe essere, dato che parla di cose visibili e di cose invisibili, di esperienze umane ed esperienze sovrumane, di peregrinar e di trasumanar.

¹⁰⁷ Carla Benedetti, *Quattro porte su Petrolio*, da Nazione Indiana, 4 ottobre 2003.

L'uso della visione da parte di Pasolini è, pertanto, un'esplicita dichiarazione poetica. Ponendo l'enfasi sull'esperienza visionaria del protagonista, i due poeti lasciano intendere che c'è qualcosa da vedere oltre la realtà e qualcosa da leggere oltre il testo. Sia nella *Commedia* che ne "La Visione del Merda" notiamo, dunque, tecniche molto simili di narrazione, che sono in parte riconducibili a quelle descritte da Ralph Flores a proposito dell'opera dantesca: innanzitutto, la figura di un 'Io' che fa esperienza di una visione, che in Dante coincide con il narratore, mentre in Pasolini sembra suggerire una distinzione tra il ruolo dello scrittore (e quindi del linguaggio scritto) e quello del regista (e del linguaggio filmico), che nei panni del personaggio principale Carlo, vede più chiaramente; secondariamente, l'uso di un immaginario specifico, come se direttamente percepito; ed infine, il testo continuamente parla di 'vedere', 'osservare' e 'guardare' e delle condizioni che permettono vari tipi di visibilità (foschie, oscurità, luci) (Flores 1996, 29).

Tutta la Visione è basata sull'esperienza visiva di Carlo, che è, come nel caso della *Commedia*, un'esperienza di rivelazione in atto. Grande importanza è, infatti, data alla luce:

nella scena della Visione non c'è luce. La luce è dietro, e traspare attraverso il materiale di cui la scena è fatta, assumendo dunque colori diversi a seconda delle tinte di tale materiale. La scena è di conseguenza luminosa, di una luminosità regolare, diffusa, senza ombre o penombre, ma piuttosto con dei materiali attraverso cui traspare; ed è, naturalmente, policroma. (Pasolini 1992, 323);

e l'intero contrasto tra la Scena della Visione e quella della Realtà è giocato sui colori sbiaditi, talvolta grigi, altre ingialliti o biancastri dell'immagine del passato e quelli vivacemente colorati di quella presente. Questi passano da varie tonalità del rosso (granata, vermiglio, rubino, amarena, ciliegia, lampone, scarlatto, porpora, arancione), al giallo canarino, ad una tavolozza di verdi (pisello, smeraldo, veronese, oliva), al seppia-ruggine, ad una luce bluastra, ad un violetto scuro/chiaro a seconda delle zone, ad un livido morello fino all'ultimo rosso sanguigno.

È altrettanto interessante notare come attraverso quest'imitazione dell'*Inferno*, Pasolini esibisca tra le varie forme retoriche anche il formalismo della *Commedia*. Sin dal paragrafo primo (Appunto 71) viene infatti descritta la composizione della Visione, che è appunto “divisa in una serie ordinata di sotto-scene o gironi” (Pasolini 1992, 323). Il lettore verrà di fatto guidato attraverso quindici Gironi e quattro Bolge, e spesso apostrofato dall'autore stesso: “In questo undicesimo paragrafo della Visione, come risulta chiaro al lettore che abbia tenuto bene i suoi calcoli, conti, si giunge all'VIII Girone” (Pasolini 1992, 348).

Pasolini tiene qui fede al suo proposito di mettere l'oggetto del romanzo tra sé e il lettore per discuterne insieme - “La mia solita onestà mi costringe ad avvertire il lettore – eludendo le regole dell'ambiguità, cui dovrei, a rigore, attenermi” (Pasolini 1992, 383) - fornendo più volte delle spiegazioni sull'organizzazione formale della Visione, spesso intermedie dai chiarimenti dati dagli Dei a Carlo. L'appunto 71e è un tipico esempio di questa tendenza nomenclatoria riscontrata nel testo:

La prima cosa che sa è che ogni Girone rappresenta una Categoria, e che dunque ognuna di quelle Apparizioni è parziale: privilegia un Elemento isolato della nuova Euresi di Via ...La seconda cosa che sa è che tutti gli Elementi che di volta in volta verranno privilegiati dalla Rappresentazione – come immobili e quasi cristallizzati – vivono e si articolano quando sono mescolati a tutti gli altri, o a buona parte degli altri. E che comunque (questa è la terza cosa che viene comunicata a Carlo) tutti quegli Elementi Rappresentativi isolati, coesistono in realtà nelle persone che di volta in volta li rivelano su di sé, sul proprio corpo. Tuttavia, infine – e si tratta della quarta grande nozione preliminare – c'è qualcuno di quei Rappresentanti in cui l'Elemento privilegiato e isolato si trova allo stato puro (Pasolini 1992, 332).

Più avanti l'autore spiegherà che l'individuo, in cui l'Elemento di vita è allo stato puro, è un Modello ed esso è sepolto nel cuore del Girone, dentro una piccola tomba di marmo che ne è il tabernacolo, sopra cui è posta una statuetta (di vari colori a seconda dei Gironi). Questa riproduce le fattezze del Modello, ma poiché la sua vista è ‘logicamente’ insostenibile è ricoperta da un drappo.

Il formalismo della Visione si presta altresì ad illustrare in modo, direi, mimetico il principio espresso nell'Appunto 71e, secondo il quale per questa gente "l'imitazione (come dicono gli Dei) è il fondamento 'formale' del loro codice di vita" (Pasolini 1992, 333). Questo suggerisce ancora una volta la ricerca da parte dell'autore di un'omologia tra l'oggetto rappresentato, ossia il conformismo della nuova società, e la rappresentazione stessa, che attraverso un'ostentata organizzazione formale si conforma a sua volta all'oggetto. Tutta "La Visione del Merda" è di fatto incentrata sull'esaltazione della forma, a scapito di una sostanza disintegrata, fenomeno che per Pasolini costituisce la ragione prima del degrado e dell'impoverimento sociale:

Il vuoto lasciato dalla vita che si è ritirata dal loro corpo come un'acqua che prosciugandosi lascia la riva piena di fetenti immondizie, è riempito dalla dignità borghese, professionistica, tecnica, organizzativa, la cui Volgarità, unita alla Miseria che ancora ad ogni modo persiste in quei Corpi, spira il sacro orrore di un corpo seviziato ed assassinato (Pasolini 1992, 371).

Nello stesso appunto Pasolini parla non a caso di 'genocidio', rievocando una sua nota metafora per l'impoverimento culturale ed umano operato dall'omologazione: "Il Genocidio è compiuto" (Pasolini 1992, 370), concetto ancora ripreso verso la fine della Visione: "E non si tratta poi neanche di un semplice cambiamento, seppur doloroso, in quanto degradante: ma si tratta, come ho detto, di un vero e proprio genocidio (Pasolini 1992, 378). Come viene ampiamente descritto nell'Appunto 59, che può a ragion veduta considerarsi la sinossi de "La Visione del Merda", le vittime di questo massacro sono quella massa che non ha più certezza nei valori eterni dell'esistenza, che non rappresenta più vite uniche ed insostituibili, ma anzi, perso il loro 'peso' umano, si arrende senza alcuna resistenza al conformismo che gli viene imposto subendo la più radicale omologazione. La predicazione del Conformismo attraverso la stampa e la televisione consiste infatti

nel codificare, regolamentare, normalizzare, quotidianizzare e fanatizzare tutto ciò che di nuovo e di rivoluzionario – rispetto al recente Passato – possa esser stato voluto e imposto silenziosamente [...] dai precedenti Modelli di Vita (Pasolini 1992, 357).

L'imitazione del Modello ha inoltre un certo effetto rassicurante perché mette l'individuo in pace con la società. Dall'altro lato è tuttavia un rovesciamento della situazione, che secondo Pasolini è tipico di tutte le posizioni perfettamente conformistiche e che si traduce in un atteggiamento aggressivo e violento:

La totale adesione all'Autorità diviene, insomma, dimostrazione di violenza verso le minoranze che tale adesione per un verso o per l'altro non attuino o non accettino. Così che, con la beata, stagnante luce di soddisfazione di chi si è prestato con tutto se stesso a realizzare nel proprio Corpo i Dettami dell'Autorità, coesiste una torva luce di rancore, rabbia, furia, che trasforma quasi in Anarchia l'eccesso di Obbedienza: e in scandalo la perfetta normalità (Pasolini 1992, 335).

Il riferimento è al nazi-fascismo, che l'autore vede come diretta conseguenza del conformismo borghese spinto al parossismo. La stessa concezione era presente già ne *La Divina Mimesis*, quando Hitler veniva eletto a “nostro vero, assoluto eroe [...] deputato dei Rimbaud di provincia” (Pasolini 1992, 37) ed ovviamente in *Salò*, che della corrispondenza conformismo borghese/nazifascismo è l'espressione più emblematica dell'opera pasoliniana. Allo stesso modo, ne “La Visione del Merda” la Croce Uncinata viene assunta a conclusione dell'esperienza visionaria come simbolo di tutta la scena, quasi a profetizzare un'inevitabile Apocalisse sotto il segno del nuovo Potere.

Un'altra catastrofica conseguenza dell'atteggiamento d'approssimazione al Modello è poi il silenzio, l'afasia. Ne “La Visione del Merda” Pasolini non poteva non ribadire una delle questioni che gli stavano più a cuore, la distruzione della lingua. A causa dell'omologazione linguistica operata dal Potere economico neocapitalistico la gente ha perso la facoltà espressiva e l'ha sostituita con una verbalità prossima all'automatismo. Inoltre, come mette in

evidenza nell'Appunto 71e "la parola è divenuta una parola di pura presenza fisica e mimica: l'espressione è devoluta al modo di essere del Corpo" (Pasolini 1992, 335).

L'intera Visione utilizza, quindi, il pretesto del formalismo dantesco come condanna al fanatismo della forma senza contenuto in tutte le sue variabili e, di conseguenza, come descrizione dello scenario infernale che deriva dalle sue orrende manifestazioni. Allo stesso tempo, sul piano del discorso intertestuale, è però anche una critica al formalismo di Dante, ovvero al suo 'razionalismo prosastico', sintomo di un'autorialità che si pone come principio unificatore.

A conclusione di questo capitolo e dell'intera materia trattata in questa tesi, non si può non rilevare che con il suo ultimo romanzo inconcluso, Pasolini di fatto confermò quella che sempre fu la sua ambizione poetica: la rappresentazione di una realtà *altra* attraverso il linguaggio. Se l'ambizione mimetica degli anni '50 di esprimere una realtà popolare nella scrittura ('altra' rispetto a quella borghese dominante) era ormai mito del passato, l'ultima sfida per Pasolini fu quella di esprimere la presunta verità dietro le apparenze del mondo rappresentato dal Potere. Un percorso di ricerca poetica questo, che nel complesso della sua opera Pasolini ci consegna come segno indelebile in una riscrittura o 'divina *mimesis*' della realtà, nel nome di Dante.

Conclusioni

Questa tesi ha esplorato il rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini partendo da quella che si è ipotizzata essere per quest'ultimo la massima esemplarità dantesca, vale a dire il suo modello linguistico e stilistico di 'divina mimesis' e, nella fattispecie, la capacità di rappresentare mimeticamente la realtà in letteratura. La scelta di tale chiave di lettura ha consentito di reinterpretare criticamente sia il dantismo pasoliniano che la riflessione sul realismo nella sua opera offrendo una nuova prospettiva critica sull'argomento. Si sono distinte in particolare due questioni centrali. Interrogando le varie modalità di ricezione e di rielaborazione che costituiscono quel processo ibrido del rapporto intertestuale tra i due autori, a proposito di dantismo è risultato innanzitutto evidente il ruolo determinante svolto dalle fonti critiche, ed in particolare di alcuni saggi di Contini ed Auerbach degli anni '50 nella rappresentazione di Dante come poeta realista. Questo ha permesso di considerare nella sua complessità l'altro tema principale di questa ricerca, ovvero il contributo intellettuale che Pasolini ha apportato alla questione del realismo negli anni '50 a partire dal concetto di 'mimesis' dantesca. Posta come problematica linguistica, psicologica ed antropologica, la riflessione pasoliniana si è distinta nel panorama culturale italiano del dopoguerra per aver problematizzato, prima sul piano estetico, poi etico-politico, il rapporto tra soggetto ed oggetto, tra scrittura ed esistenza e, in relazione ad esso, il concetto mimetico del linguaggio quale segno. In particolare, in questo studio sono state considerate alcune delle tappe più significative dell'intera parabola del realismo pasoliniano in relazione a Dante, dall'influenza operata da Contini sulla questione linguistica a partire dal 1943, alla crisi del concetto di realismo nel 1965, fino allo stravolgimento dell'idea di rappresentazione della realtà in 'visione'.

Nella prima parte sono state discusse le problematiche di natura critica e metodologica legate al dantismo e al realismo pasoliniano. Riguardo alle questioni poste nel Capitolo 1 questa tesi ha dimostrato che la relazione intertestuale tra i due autori va sicuramente oltre un certo ‘dantismo infernale’, concentrato emblematicamente ne *La Divina Mimesis*. Scostandosi infatti dalla generale tendenza della critica precedente, che a proposito del rapporto intertestuale tra Dante e Pasolini ha focalizzato l’attenzione quasi esclusivamente sull’idea di ‘mimesis’ come imitazione retorica a partire da *La Divina Mimesis* e dal dantismo pasoliniano di matrice ‘infernale’, in questo studio è emerso come Pasolini abbia piuttosto fatto riferimento all’idea di ‘mimesis’ dantesca come imitazione/rappresentazione della realtà in ambito linguistico e stilistico. In relazione alle questioni sollevate nel Capitolo 2, questa ricerca ha illustrato che tale modello dantesco ha di fatto influenzato la stessa nozione pasoliniana di realismo e di sperimentalismo determinando la ricerca poetica dell’autore già dal 1943, anno della recensione continiana di *Poesie a Casarsa*. Nella parabola del realismo dantesco nell’opera pasoliniana si sono distinte in particolare due fasi principali: una prima fase di ‘realismo dantesco’, che va dal 1943 al 1965, in cui Dante rappresentò per l’autore un punto di riferimento linguistico e stilistico per attuare il realismo in letteratura; ed una fase di ‘postrealismo dantesco’, che ha caratterizzato piuttosto l’ultimo decennio della vita dell’autore, in cui tale modello di realismo entrò irreversibilmente in crisi a causa di una svalutazione storico-culturale dei concetti stessi di realtà e lingua ed una decostruzione del formalismo dantesco.

A tale proposito nella seconda parte è stato innanzitutto reso evidente il ruolo svolto da Contini nella cosiddetta fase di ‘realismo dantesco’ nella poetica pasoliniana. Com’è stato analizzato nel Capitolo 3, nel periodo friulano l’esempio dantesco ha significato per Pasolini acquisire una coscienza stilistica di identità tra segno e cosa ed una coscienza ideologica di

identità tra lingua e popolo. Nella fattispecie, in seguito alla recensione continiana della sua prima raccolta di poesie (*Poesie a Casarsa*), nel capitolo 3 si è dimostrato come Pasolini iniziò a concepire il casarsese, nato con pura finalità estetica e di chiara impronta simbolista e decadente, quale potenziale lingua di una comunità locale sull'esempio del 'volgare illustre'. L'attività dell'"Academiuta de lengua furlana" e i richiami pasoliniani alla tradizione linguistica del Trecento e, più in particolare, all'attività linguistica di Dante nelle riviste friulane (*Stroligut di cà da l'aga*, *Il stroligut*, *Quaderno romanzo*), hanno così confermato il riuscito tentativo di Contini di far convenire la lirica del giovane Pasolini entro il programma di un nuovo sperimentalismo linguistico vernacolare. A conferma della rinnovata coscienza linguistica di Pasolini dopo *Poesie a Casarsa*, è emerso inoltre che già dal 1943 Pasolini iniziò a distanziarsi, almeno sul fronte critico, da una nozione di 'poesia pura' e di stile assoluto, tipici tratti del petrarchismo, in direzione di una poesia realistico-oggettiva di matrice dantesca. Contro quelle culture letterarie figlie del petrarchismo, come ermetismo e decadentismo, che concepivano lo stile come assoluto spesso impiegando un linguaggio astratto e analogico, è emerso come la battaglia per il realismo per Pasolini sia stata portata avanti attraverso una concezione prima estetica, poi ideologica, del plurilinguismo. Un plurilinguismo che trovò in Pascoli il massimo esempio lirico del Novecento: del suo sperimentalismo linguistico, del suo uso di tecnicismi ed espressioni concrete e pregne di senso del reale, Pasolini fece la sua palestra per la sua produzione lirica. L'ultima sezione del capitolo ha dunque messo in risalto la rilevanza di Dante nel rapporto Pascoli-Pasolini. Se è vero, infatti, che il percorso antipetrarchesco di Pasolini passa attraverso il 'concreto poetare' e l' 'intelligenza stilistica' del Pascoli, è stato dimostrato come tale esempio poetico sia stato di chiara matrice dantesca.

Come questa tesi ha ulteriormente precisato, nel decennio successivo la polemica contro quel monolinguismo elitario e sublime della tradizione lirica italiana fu non solo confermata, ma divenne l'anima dell'attività di *Officina* e del lavoro critico e filologico di *Passione e ideologia*. Nel Capitolo 4 è stato dimostrato che tali sono state le coordinate della successiva elaborazione pasoliniana del modello dantesco, che partendo dal celebre saggio di Contini del 1951, "Preliminari sulla lingua del Petrarca", ha fatto del plurilinguismo di Dante il principale punto di riferimento per leggere la tradizione dialettale e popolare italiana e smascherare le principali contraddizioni nei binomi poesia dialettale/realismo e poesia popolare/realismo. È stato inoltre chiarito come il plurilinguismo dantesco divenne per Pasolini lo strumento per interpretare la questione del realismo in modo alquanto diverso rispetto al panorama culturale di quegli anni (in particolare, in relazione al realismo socialista e al gramscismo), ovvero traducendo l'analisi linguistico-stilistica continiana in chiave socio-ideologica. Più specificatamente, si è precisato come per Pasolini la questione del realismo fu non solo un fatto linguistico, ma anche psicologico ed antropologico di contaminazione fra cultura alta e cultura bassa. Nella sua personale elaborazione del realismo linguistico dantesco, è stato importante enfatizzare che Pasolini mutuò da Gramsci il concetto del 'sapere-comprendere-sentire' a proposito del rapporto tra intellettuale e popolo. Come si è chiarito attraverso alcune considerazioni fatte a proposito delle due antologie, *Poesia dialettale del Novecento* (1952) e *Poesia popolare italiana* (1955), il rapporto 'sapere-comprendere-sentire' divenne in qualche modo paradigmatico del suo modo di concepire la lingua o dialetto in senso democratico e popolare, risultando una componente fondamentale del 'regresso' nel parlante, quindi del suo concetto di 'poeta/intellettuale mimetico'. L'idea di 'poeta/intellettuale mimetico', meglio definita nel 1965 in "Intervento sul discorso libero indiretto", è risultata uno dei contributi

teoretici più interessanti di Pasolini alla questione del realismo e del ruolo dell'intellettuale pubblico.

Altrettanto interessante è stato esplorare la relazione tra il modello di plurilinguismo dantesco del saggio continiano del 1951 e la riflessione sul neosperimentalismo nell'ambito di *Officina*, oggetto del Capitolo 5. Attraverso l'analisi di alcuni scritti chiave di quegli anni, è risultato evidente come il modello linguistico e stilistico di Dante fosse per Pasolini il punto di riferimento di una ricerca poetica che tentava di superare la tradizione lirica e narrativa in lingua in direzione di uno sperimentalismo linguistico ideologicamente 'impegnato'. L'analisi del saggio su Pascoli del 1955 ha chiaramente spiegato come dagli anni '40 in Pasolini il concetto di plurilinguismo si fosse evoluto da sperimentalismo esistenziale-letterario a plurilinguismo come impegno socio-politico. Tali considerazioni hanno messo in evidenza la distanza che separa l'esperienza pasoliniana dal neorealismo sul piano del linguaggio e l'importante ruolo che ebbe la riflessione pasoliniana nell'anticipare molte delle questioni discusse diversi anni dopo, soprattutto nell'ambito della neoavanguardia, in merito al rapporto tra ideologia e linguaggio. Ma hanno anche sottolineato la personale interpretazione pasoliniana dello sperimentalismo come antipetrarchismo estremo, ovvero rifiuto di uno stile assoluto e selettivo, ma anche rifiuto di una determinata posizione ideologica nei confronti della realtà. Queste ultime considerazioni sullo sperimentalismo pasoliniano hanno permesso di chiarire anche la posizione postideologica e poststrutturalista che l'autore ha iniziato ad assumere nei confronti della realtà e della letteratura a partire dal 1956/57 avvicinandosi ad un'idea di rappresentazione più vicina a quella auerbachiana di massima escursione dei contenuti e contaminazione di materiali naturali e culturali. Questo è risultato ancor più chiaro dal confronto con Fortini e Sanguineti, rimasti entrambi legati, a differenza di Pasolini, ad una posizione ideologica ben determinata.

Per illustrare come lo sperimentalismo pasoliniano si sia attuato nella prassi lirica e narrativa, nel Capitolo 6 sono stati poi analizzati alcuni esempi tratti da opere del periodo corrispondente. A tale proposito, è emerso il ruolo determinante svolto dall'esemplarità di tecniche linguistiche e stilistiche dantesche nella produzione poetica pasoliniana degli anni '50 e primi anni '60; considerando *Ragazzi di vita* è risultato altresì chiaro come il plurilinguismo dantesco sia stato interpretato in modo alquanto personale da Pasolini come una problematica non solo linguistica, ma anche socio-antropologica e psicologica di immedesimazione nell'altro alla luce della sua riflessione sul 'poeta/intellettuale' mimetico. Riflessione che si è chiarita nella sua specificità attraverso il confronto con il plurilinguismo di Gadda.

Infine, l'ultimo capitolo della seconda parte, il Capitolo 7, ha messo in evidenza come quella che è considerata l'opera più dantesca di Pasolini, *La Divina Mimesis*, sia di fatto il vertice di una parabola di ricezione del realismo dantesco. Attraverso un confronto con uno dei saggi più rappresentativi di questo momento di svolta, "La volontà di Dante a essere poeta", è stato spiegato come il 1965, anno del centenario dantesco, nonché momento centrale della riscrittura pasoliniana, rappresenti nella poetica dell'autore il passaggio da un periodo di sperimentalismo formale ed ideologico mimetico-referenziale alla coscienza di un ruolo autoriale perduto, identificato in un formalismo e in un'ideologia letteraria non più praticabili. In particolare, si è notato come al centro della riflessione pasoliniana di questi testi fosse la figura dell'*auctor*, problematizzata in quanto espressione di una ragione logocentrica. Questo ha dimostrato come la questione del 'poeta/intellettuale mimetico' sia stata estesa anche alla figura autoriale attraverso l'esibizione della stessa in 'carne e ossa' e l'idea di opera come 'performance'. Il confronto con la *Commedia* di Dante ne *La Divina Mimesis* si è rivelato quindi, da un lato un pretesto per drammatizzare la crisi del realismo dantesco e, con esso,

dell'ideologia letteraria e della realtà storica; dall'altro, un'emblematica problematizzazione del concetto di 'mimesis' come rappresentazione della realtà. In questo senso, è risultato chiaro come tale opera costituisca l'inizio di una fase di 'postrealismo dantesco' nella poetica pasoliniana.

Tale fase è stata presa in considerazione nella terza parte di questa tesi. Già ne *La Divina Mimesis* era apparso evidente come da esempio per un rapporto mimetico tra realtà e scrittura dopo il 1965 lo stesso modello dantesco fu considerato come uno dei vari materiali culturali usati dall'autore per costruire un 'discorso sulla realtà'. Approfondendo il concetto di 'postrealismo dantesco' attraverso una considerazione delle ragioni storico-culturali e poetiche che hanno caratterizzato tale fase, il Capitolo 8 ha messo in evidenza come nell'ultimo decennio della sua carriera Pasolini si orientò inoltre verso un intenzionale antiformalismo e ricercato *pastiche*, in cui la ricerca di realismo finì per corrispondere piuttosto ad un realismo di matrice auerbachiana come rappresentazione, ovvero ripresentazione del reale. È stata poi messa in evidenza soprattutto una concezione radicalmente diversa in merito alla lingua e alla realtà, entrambi considerati dei sistemi di segni convenzionali ed arbitrari. Nella lirica e nella narrativa pasoliniana di questo decennio si è notata quindi una tendenza all'ambiguità, o meglio, ad un'apertura del segno volutamente ricercata. A tale proposito, *Petrolio* è risultato un chiaro esempio di come Pasolini risolse la sua ambizione 'dantesca' totalizzante (totale dizione della realtà) cercando di realizzare, ad imitazione della *Commedia*, un'opera depositaria di tutto il sapere dell'autore, ma che tentasse di eludere la lingua ed il formalismo dantesco.

Infine, il capitolo 9 ha dimostrato, attraverso due importanti riferimenti all'opera dantesca (*Salò* e "La visione del Merda" in *Petrolio*), come Pasolini nelle sue ultime opere 'infernali' abbia iniziato a concepire la rappresentazione della realtà attraverso l'idea di 'visione' con

l'intento innanzitutto di svelare e scomporre, per poi ricomporre gli strati molteplici del cosiddetto 'reale'. In entrambi i casi è stato messo in evidenza come l'opera fosse concepita come una sorta di 'sacra rappresentazione', dove il valore sacro della rap-presentazione del mondo stava nella capacità visionaria del poeta di cogliere la verità dietro le apparenze. Si è poi chiarito l'uso dell'allegoria nelle due opere, intesa come la forma linguistica più appropriata per mettere in luce la vera sostanza delle cose celata dietro il mondo rappresentato dal Potere.

A conclusione del tema trattato in questa tesi, credo sia dunque emersa con chiarezza, attraverso la mediazione della figura dantesca, la principale ambizione poetica di Pasolini: la rappresentazione di una 'realtà altra' attraverso il linguaggio. Se nel progetto mimetico degli anni '50 si è notata soprattutto la volontà di esprimere una realtà popolare nella scrittura ('altra' rispetto a quella borghese dominante), l'ultima sfida per Pasolini fu quella di esprimere la presunta verità dietro le apparenze del mondo rappresentato dal Potere. Questa tesi ha voluto delineare tale importante percorso di ricerca poetica, che nel complesso della sua opera Pasolini ci ha consegnato come segno indelebile in una riscrittura o 'divina mimesis' della realtà, nel nome di Dante.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Pier Paolo Pasolini:

“Da A. Soffici, o della divulgazione” (1941), Inedito, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 5-12.

“Collezioni letterarie” (1942), *Il Setaccio*, III, 2 dicembre 1942, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 25-30.

Poesie a Casarsa, Bologna: Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942.

“Commento a un’antologia di Lirici nuovi” (1943), *Il Setaccio*, III, 5 marzo 1943, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 40-6.

“Academiuta di lenga furlana” (1945), *Il Stroligut*, 1 agosto 1945, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 74-6.

“Penso ai mondi metafisici...” (1946), *Libertà*, 17 marzo 1946, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 149-51.

“Dalla lingua al friulano” (1947), *Ce fastu?*, XXIII (5-6), 1947, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 282-5.

“Dialecto e poesia popolare” (1951), *Mondo operaio*, 14 aprile 1951, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 373-5.

“[Premessa a L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*] (1952), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 420-5.

La poesia dialettale del Novecento (1952), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 713-857.

“Su un passo del *Giuseppe in Italia*” (1953), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 436-40.

“Restiamo nella zona d’operazione letteraria” (1955), *Il Caffè*, aprile 1955, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo secondo. Milano: Mondadori, 1999:2, 2723-4.

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana (1955), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 859-993.

Ragazzi di vita. Garzanti: Milano, 1955.

“Dialecto nella poesia e nel romanzo” (1956), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 654-8.

“La posizione” (1956), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 623-31.

“Il neo-sperimentalismo” (1956), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1213-28.

“La confusione degli stili” (1957), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1070-88.

“La libertà stilistica” (1957), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1229-37.

“Il metodo di lavoro” (1958), *Città aperta*, 7-8 aprile maggio 1958.

“Gadda” (1958), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1049-61.

-----/MORAVIA, A./BERTOLUCCI A. (a cura di). *Scrittori della realtà dall'8. al 19. secolo*. Milano: Garzanti, 1961.

“Si ridurranno ad essere degli inventori di *slogans*?” (1962), *L'illustrazione italiana*, LXXXIX, gennaio 1962, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo secondo. Milano: Mondadori, 1999: 2, 2768-70.

Mamma Roma, 1962.

La ricotta, 1963.

Il Vangelo secondo Matteo, 1964.

“Intervento sul discorso libero indiretto” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1345-75.

“La volontà di Dante a essere poeta” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1376-90.

“La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1489-1502.

“Il “cinema di poesia”” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1461-88.

“Dante e i poeti contemporanei” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1643-8.

“Lo ripeto: io sono in piena ricerca” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999:2, 2442-7.

Uccellacci e uccellini, 1965.

“La mortaccia”, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti, 1965.

“Appendice: la mala mimesi” (1966), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1391-9.

Edipo re, 1967.

Il Vantone e Pilade, 1967.

Appunti per un’Orestide africana, 1968-9.

Medea, 1970.

“Il non verbale come altra verbalità” (1971), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1592-5.

“Res sunt nomina” (1971), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999: 1, 1584-91.

Il Decameron, 1970-1.

I racconti di Canterbury, 1971-2.

Il fiore delle Mille e una notte. 1973-4.

“14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi” (1974), in *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999b, 362-7.

Salò o le centoventi giornate di Sodoma, 1975.

“Per una censura democratica contro la permissività di Stato”, *Cinema Nuovo*, (239) gennaio-febbraio 1976.

Lettere. 1940-1954. Torino: Einaudi, 1986.

Lettere. 1955-1975. Torino: Einaudi, 1988.

Petrolio, Torino: Einaudi, 1992.

La Divina Mimesis, Torino: Einaudi, 1993.

Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti. Torino: Einaudi, 1993a.

Saggi sulla letteratura e sull'arte, Tomo primo. Milano: Mondadori, 1999:1.

Saggi sulla letteratura e sull'arte, Tomo secondo. Milano: Mondadori, 1999:2.

Bestemmia. Tutte le poesie. Volume I, Milano: Garzanti, 1999a: 1.

Bestemmia. Tutte le poesie. Volume II, Milano: Garzanti, 1999a: 2.

Saggi sulla politica e sulla società. Milano: Mondadori, 1999b.

Per il cinema, Tomo primo. Milano: Mondadori, 2001: 1.

Per il cinema, Tomo primo. Milano: Mondadori, 2001: 2.

Una vita violenta. Milano: Garzanti, 2005.

Studi critici:

ABBAGNANO, N./ FORNERO G. *Filosofi e filosofie nella storia*. Torino: Paravia, 1986.

ACCIALINI, F. "La passion selon Sade". *Cinema e cinema*, (7-8) 1976, 21-28.

ALEMANNI, R. "Il rigore civile di un regista corsaro", *Cinema nuovo*, XXVI, (250) novembre-dicembre 1977, 420-423.

AGOSTI, S. *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*. Lecce: Manni, 2004.

ALIGHIERI, D. *Rime*. Torino: Einaudi, 1995.

----- *De Vulgari Eloquentia*. Milano: Garzanti, 2000.

----- *Inferno*. Milano: Garzanti, 1982.

----- *Purgatorio*. Milano: Garzanti, 1982.

----- *Paradiso*. Milano: Garzanti, 1982.

ANZOINO, T. *Pier Paolo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

ANTONELLI, R. "Se si legga ancora la Divina Commedia. Dante da Croce a Contini, in PUPINO, Angelo (a cura di). *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2004, 3-14.

AUERBACH, E. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Volume I, Torino: Einaudi, 2000: 1.

-----, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Volume II, Torino: Einaudi, 2000: 2.

-----, *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2005.

AUERBACH, E.

AUTERA, L. "Il Pasolini postumo a Parigi", *Il corriere della sera*, 30 novembre 1975.

BACHMAN, G./GALLO, D. "Conversazione con Pier Paolo Pasolini", *Film critica*, (256) 1975, 235-9.

BAKHTIN, M. "From Prehistory of Novelistic Discourse", in *The Dialogic Imagination. Four essays*. Holquist Michael (ed.). Austin: University of Texas Press, 1981.

BALDO, E. "Le giornate di Sade nell'inferno di Salò", *La Stampa*, 13 novembre 1975.

BARAŃSKI, Z. "Notes towards a Reconstruction: Pasolini and Rome 1950-51", *The Italianist*, 1985, 138-49.

-----, "The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in 20th Century Italian Culture", *Strumenti critici*, (3) 1986, 343-76.

-----, "Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci", in Z. BARAŃSKI, Z./LUMLEY, R. (eds). *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Hong Kong: The Macmillian Press Ltd, 1990, 139-59.

-----, "I trionfi del volgare: Dante e il plurilinguismo", in BARAŃSKI, Z. *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*. Torino: Paravia/Scriptorium, 1996, 41-77.

-----, (ed). *Pasolini Old & New*, Dublin: Four Courts Press, 1999.

-----, "Pasolini, Friuli, Rome (1950-1951): Philological and Historical Notes", in BARAŃSKI, Z. (ed) *Pasolini old & New*: Dublin: Four Courts Press, 1999, 253-80.

-----, "The Texts of Il Vangelo Secondo Matteo", in BARAŃSKI, Z. (ed). *Pasolini Old & New*: Dublin: Four Courts Press, 1999, 281-320.

-----, *Dante e i segni*. Napoli: Liguori Editore, 2000.

BARBERI SQUAROTTI, G. "Pasolini", *Paragone*, (94) 1957, 76-83.

-----, "L'ultimo trentennio", in ZENNARO, S. (a cura di). *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979, 245-78.

-----, "La poesia e il viaggio a ritroso nell'Io", in SANTATO, G. (a cura di). *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. Padova, Cleup, 1983, 207-26.

BARILLI, R. "Ancora sul naturalismo di Pasolini", in BARILLI, R. *La barriera del naturalismo*. Milano: Mursia, 1970, 223-33.

BARTHES, R. *S/Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac*. Torino: Einaudi, 1970.

-----, "Sade", in BARTHES, R. *Sade/Fourier/Loyola*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

-----, *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

-----, *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi, 2003.

- BAZZOCCHI, M. A. *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*. Bologna: Pendragon, 1996.

BELLINI, G. /MAZZONI, G. *Letteratura italiana. Storia, forme, testi. Il Novecento*. Bari: Laterza, 1990.

BELLOCCHIO, P. "Disperatamente italiano", in PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999b, pp. XI-XXXIX.

BENEDETTI, C. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

-----, *Il tradimento dei critici*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

-----, "Quattro porte su Petrolio", da *Nazione Indiana*, 4 ottobre 2003, <http://www.nazioneindiana.com/archives/000179.html>.

BENEDETTI, C./ GRIGNANI, M.A. (a cura di). *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo Editore, 1995.

BENNELLI, S. "Intervista a Pier Paolo Pasolini", *Il Punto*, settembre 1963.

BERARDINELLI, A. "Il fantasma di Petrarca". *Nuovi argomenti*, (16) ottobre-dicembre 2001, 276-83.

BERNARDI, S. "L'allegoria e il 'doppio strato' della rappresentazione", in BENEDETTI, C./ GRIGNANI, M.A. (a cura di). *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo Editore, 1995, 57-70.

BERNSTEIN, A. *The Formation of Hell*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

BERTINI, A. *Teoria e tecnica del film in Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1979.

BERTOLINI, L. "Memoria del viaggio dantesco agl'Inferi in Pasolini e in Sanguineti", *Letteratura italiana contemporanea*, (23) 1988, 241-59.

BESOMI, O. "Contini e il Ticino", in PUPINO, A. (a cura di). *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2004, 25-32.

BIASIN, G. P. "Rhetorical Questions: from James Bond to Dante", *Diacritics*, 1 (1), 1971, 3-7.

BICHSEL, P. *Il lettore, il narrare*. Milano: Marcos y Marcos, 1989.

BINI, L.. "Pier Paolo Pasolini verso l' "innaccettabile degradazione", *Lettere*, 4 aprile 1977, 249-77.

BLANCHOT, M. *Lautréamont e Sade*. Bari: Dedalo Libri, 1974.

BLOOM, H. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

BO, C. "Dante e la poesia italiana contemporanea", *Terzo Programma*, (IV) 1965, 192-9.

----- . "Dove continua a vivere Pasolini", *Il corriere della sera*, 11 gennaio 1976.

BOCCHI, P.M. "Invisibilità e sopravvivenza. Aurelio Grimaldi e l'imbarazzante Pasolini", *Cineforum*, (425) maggio 2003.

BONTEMPO, O.A. "Italian Literature in the War Interim (1939-1945), *The Modern Language Journal*, 7 (39) 1946, 462-74.

BORGHI, E. "Pier Paolo Pasolini e il capovolgimento del nominalismo", *Cinema nuovo*, luglio-ottobre 1989, 61-6.

BORGNA, G. "Pasolini intellettuale organico", *Nuovi argomenti*, (49) gennaio-marzo 1976, 52-62.

BRESCHI, G. (a cura di). *Su/Per Gianfranco Contini*. Roma: Salerno Edizioni, 1990.

------. *L'opera di Gianfranco Contini*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2000.

BREVINI, F. "La lingua che più non si sa: Pasolini e il friulano", *Belfagor* (34), luglio 1979, 397-410.

BRIA, C. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Edizioni Cetim Bresso, 1974.

BRUNETTA, G.P. "Padre Dante che sei nel cinema", in CASADIO, G. (a cura di) *Dante nel cinema*, Ravenna: Longo Editore, 1996, 21-8.

BRUNO, G. "The Body of Pasolini's Semiotics: a Sequel Twenty Years Later", in RUMBLE, P./TESTA, B. (eds) *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, 88-105.

CADEL, F.. *La lingua dei desideri*. Lecce: Manni, 2002.

CAESAR, M. *Dante, the Critical Heritage, 1314 (?) - 1870*. London; New York: Routledge, 1989.

------. "Outside the Palace: Pasolini's Journalism", in BARAŃSKI, Z. (ed). *Pasolini Old & New*, Dublin: Four Courts Press, 1999, 363-90.

CALVINO, I. "Sade è dentro di noi", *Il corriere della sera*, 30 novembre 1975.

------. "Perché ho parlato di corruzione", *Il corriere della sera*, 10 dicembre 1975.

-----, *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1991.

CANCIANI, D. "Lingua, autonomia, "Patria": Brevi note su alcuni interventi del Pasolini Friulano, in SANTATO, G. (a cura di). *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. Padova, Cleup, 1983, 93-110.

CANETTI, E. "Il caso Schreber. Prima parte, Il caso Schreber. Seconda parte", in CANETTI, E. *Massa e potere*. Milano: Adelphi, 1981, 528-61.

CARETTI, L. "Gianfranco Contini, un carattere scomodo", in BRESCHI, G. (a cura di). *Su/Per Gianfranco Contini*. Roma: Salerno Edizioni, 1990. 365-8.

CASADIO, G. *Dante nel cinema*, Ravenna: Longo Editore, 1996.

CASSANO, F. "Pier Paolo Pasolini: ossimoro di una vita", in VOZA, P. (a cura di) *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*. Milano: Liguori Editore, 1990, 172-3.

CAVALLUZZI, R. *Il limite oscuro*. Fasano: Schena, 1994.

CHIAROMONTE, N. "Realism and Neorealism in Contemporary Italian Literature", *The English Journal*, 4 (42) 1953, 237-45.

COLOMBO, F. "La pietà di Pasolini", *La Stampa*, 29 novembre 1975.

CONTI CALABRESE, G. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book, 1994.

CONTINI, G. "Un paragrafo sconosciuto della storia dell'italiano letterario dell'Ottocento" (1950), in *Überlieferung und Gestaltung, Festgabe für Th. Spoerri*, Zürich: Speer-Verlag, 1950.

-----, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1967.

------. “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, in CONTINI, G. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970, 169-92.

------. *Altri esercizi (1942-1971)*. Torino: Einaudi, 1972.

------. *La letteratura italiana Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni, 1974.

------. “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*” (1957-8), in CONTINI, G. *Un’idea di Dante*. Torino: Einaudi, 1986, 33-62.

------. “Un’interpretazione di Dante” (1965), in CONTINI, G. *Un’idea di Dante*. Torino: Einaudi, 1986, 69-112.

------. *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino: Einaudi, 1988.

------. “Introduzione”, in ALIGHIERI, D. *Rime*. Torino: Einaudi, 1995, LIII-LXX.

------. “Al limite della poesia dialettale” (1943), in VOZA, P. (a cura di). *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*. Milano: Liguori Editore, 2000, 52-5.

COPPABIANCA, A. “Pasolini: oltre l’urbano”, *Filmcritica*, (415) giugno 1991.

CORDELLI, F. “Per ‘Sade/Salò’”, *Nuovi argomenti*, (49) gennaio-marzo 1976, 89-92.

CORSO, S. “Gadda e Pasolini”, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, (4) 2004.

COSTA, A. “Il fiore dell’ossessione”, *Cinema e cinema*, gennaio-marzo 1975.

------. “L’Inferno’ rivisitato”, in: CASADIO, G. (a cura di) *Dante nel cinema*, Ravenna: Longo Editore, 1996, 45-7.

COSULICH, C. "Da Boccaccio a Sade: il lungo viaggio di Pasolini dalla Trilogia della vita al Trionfo della Morte", *Video*, (123) marzo 1992.

CUCCHI, M. "Stagioni della poesia di Pasolini", *Nuovi argomenti*, (49) gennaio-marzo 1976, 70-3.

CULLER, J. *Teoria della letteratura*. Roma: Armando Editore, 2000.

CURI, F. "Sulla poetica e sulla critica di Pasolini", in CURI, F. *Ordine e disordine*, 1965, 57-75.

DE BEAUVOIR, S. *Bruciare Sade?* Roma: Lucarini, 1989.

DE CASTRIS, A.L. *Sulle ceneri di Gramsci*. Roma: Datanews, 1997.

D'ELIA, G. *La profezia del petrolio* (2002),
<http://www.liblab.it/modules.php?name=News&file=print&sid=3349>.

DE MAURO, T. "Pasolini linguista", *The Italianist*, (V) 1985, 66-76.

----- "Pasolini's Linguistics", in BARAŃSKI, Z. (ed), *Pasolini Old & New*: Dublin: Four Courts Press, 1999, 77-90.

----- *Il dizionario della lingua italiana*. Torino: Paravia, 2000.

DE MICHELIS, E. "Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, D'Annunzio, i vociani", in ZENNARO, S. (a cura di) *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979, 9-50.

DELLA TERZA, D. "Il realismo mimetico di Pier Paolo Pasolini", *Italica*, Vol. 38, (4) 1961. 306-13.

------. “Prefazione”, in AUERBACH, E. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2005, VII-XIX.

------. “Contini e Croce”, in PUPINO, A. (a cura di) *Riuscire postcroceiani senza essere anticroceiani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2004, 113-24.

DERRIDA, J. *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book, 2006.

DEVOTO, G. *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1953.

DINI, A. *Commedie dell’inferno: le riscritture di Pasolini e Sanguineti*. PhD Thesis, University of Wisconsin, 1993.

DI POPPA VOLTURE, L. *Il padre e i figli: Dante nei maggiori poeti italiani dal Petrarca al D’Annunzio*. Napoli: Morano, 1970.

DOLFI, A. “Dante e i poeti del Novecento”, *Studi Danteschi*, LVIII, 1986, 307-42.

DONALD, M. *Origins of the modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

DOSTOEVSKIJ, F. *I demoni*. Torino: Einaudi, 2006.

DUFLOT, J. *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999b, 1401-550.

ECO, U. “Perché non sempre eravamo d’accordo”, *L’espresso*, 9 novembre 1975.

------. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2000.

ESCOBAR, R. "Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo", *Cinema60*, (121) maggio-giugno 1978.

FALCHI, F. *"El Juanero". Pasolini e la cultura spagnola*. Firenze: Firenze Atheneum, 2003.

FALLANI, G. "Dante medievale e Dante moderno", in FALLANI, G. *Dante moderno*, Ravenna: Longo editore, 1979, 11-31.

FENOGLIO, B. *La malora*. Torino: Einaudi, 1954.

FERENCZI, S. *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*. Milano: Cortina Raffaello, 1993.

FERGUSON, F. "Dante, Poet of the Secular World by Erich Auerbach". *Modern Philology*, Vol. 60, (4) May, 1963, 283-6.

FAROLFI, A. "Pagina di dicembre '75", *Nuovi argomenti*, (49) gennaio-marzo 1976, 81-2.

FERRERO, Ad. "Salò: metafora della morte borghese", *Cinema e cinema*, (7-8) aprile-settembre 1976.

FERRERO, Al. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1977, 15-21.

FERRETTI, G. C. *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*. Roma: Editori Riuniti, 1964.

----- . *"Officina". Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino: Einaudi, 1975.

----- . *Pasolini. L'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti, 1976.

----- . "La testimonianza di Salò", *L'unità*, 11 gennaio 1976.

-----, "Fine della "diversità", *Nuovi argomenti*, (49) gennaio-marzo 1976, 74-80.

FINETTI, U. "Nella struttura di Salò la dialettica erotismo-potere", *Cinema Nuovo*, (244) novembre-dicembre 1976, 428-31.

-----, "La vita rovesciata in sogno e destino", *Cinema Nuovo*, (244) novembre-dicembre 1976, 431-3.

FISH, S. "Interpreting the Variorum", in LODGE, D. (ed). *Modern Criticism and Theory: a Reader*. Harlow: Longman, 1988, 311-29.

FLORES, R. "Dantean Blindness: Looking in the Commedia", in FLORES, R. *A Study of Allegory in its Historical Context and Relationship to Contemporary Theory*. Lewiston/Queenstown/Lampeter: The Edwin Meller Press, 1996.

FORTINI, F. "Come leggere i classici" (1946), *Il Politecnico*, (31-32), luglio-agosto 1946.

-----, *Poesia ed errore (1937-1957)*. Milano: Mondadori, 1969.

-----, *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 1993.

FRANCESE, J. *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*. Foggia: Bastoni, 1991.

-----, "The Latent Presence of Crocean Aesthetics", in BARAŃSKI, Z. (ed). *Pasolini Old & New*: Dublin: Four Courts Press, 1999, 131-62.

FRECCERO, J. *The Poetics of Conversion*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.

FUSILLO, M. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

-----."L'incipit negato di Petrolino: modelli e rifrazioni", in SAVOCA, G. (a cura di). *Contributi per Pasolini*. Firenze: Olschki, 2002, 39-53.

GADDA, C. E. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Milano: Garzanti, 1957.

-----."Lingua letteraria e lingua d'uso" (1942), in *Opere*, III: *Saggi Giornali Favole I*. Milano: Garzanti, 1991, 489-94.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

GENOVESE, R. *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

GETTO, G. "Dante e il gusto del Novecento", in GETTO, G. *Poeti critici e altre cose del novecento*. Firenze: Sansoni, 1953. 208-21.

GIACHERY, E. "Dante nella coscienza letteraria del Novecento", *L'Alighieri*, XIX, (1) 1978, 65-70.

GIRARD, R. *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*. Edited by Robert Doran. Stanford: Stanford University Press, 2008.

GOLINO, E. *Il sogno di una cosa*. Bologna: Il Mulino, 1985.

-----."Tra lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà", Palermo: Sellerio, 1995.

GORDON, R. *Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

-----."Pasolini's Strategies of Self-construction", in BARAŃSKI, Z. *Pasolini Old & New*. Dublin: Four Courts Press, 1999, 41-76.

GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975.

-----, *Le opere. La prima antologia di tutti gli scritti*. (a cura di Antonio A. Santucci). Roma: Editori Riuniti, 1997.

GRASSO, M. *Pasolini e il Sud*. Modugno: Edizioni del Sud, 2004.

-----, *Stendali*. Calmiera: Edizioni Kurumuny, 2005.

GREENE, N. "Salò. The Refusal to Consume", in RUMBLE P./TESTA, B. (eds). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, 232-42.

GUASTINI, D. *Prima dell'estetica*. Bari: Laterza, 2003.

GUGLIELMINETTI, M. "Con Dante attraverso il Novecento", in GUGLIELMINETTI, M. *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa*. Bari: Adriatica, 1969, 291-328.

HATZFELD, H. "Modern Literary Scholarship as Reflected in Dante Criticism", *Comparative literature*, Vol. 3, (4) 1951, 289-309.

HEIDDEGER, M. *Essere e tempo*. Milano: Longanesi, 2005.

INDIANA, G. *Salò or the 120 Days of Sodom*. London: Bfi, 2000.

IRWIN, W. "Against Intertextuality", *Philosophy and Literature*, (28) 2004, 227-42.

JAUSS, H. R. *Perché la storia della letteratura?* Napoli: Guida, 2001.

JEMOLO, A.C. "L'uomo e l'arte", *La Stampa*, 7 dicembre 1975.

KLOSSOWSKI, P. *Sade, mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris: Éditions de Seuil, 1967.

KRISTEVA, J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. ROUDIEZ, L. S. (ed.), GORA, T./JARDIN, A./ROUDIEZ, L. S. (trans.). Oxford: Blackwell, 1980.

KUON, P. "Die Gescheiterte Mimesis oder: von der Sprache zum Bild – das 'Divina Mimesis' – Projekt von Pier Paolo Pasolini", in KUON, P. *Lo mio maestro e 'l mio autore: die Produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1993, 303-35.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

LA PORTA, F. *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*. Firenze: Le Lettere, 2002.

LEDDA, G. *La guerra della lingua*. Ravenna: Longo, 2002.

LEPSCHY, G. "How popular is Italian?", in ", in BARAŃSKI Z./LUMLEY R. (eds). *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Hong Kong: The Macmillian Press Ltd, 1990, 63-75.

LEVATO, V. *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*. Catanzaro: Rubbettino, 2002.

MACCHIONI JODI, R. "Rec. a Pier Paolo Pasolini, Tal cour di un frut", *Letteratura*, agosto 1954, 108.

MAGRELLI, E. *Con Pier Paolo Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1977.

MAJORINO, G. "Progetti poematici", in BENEDETTI, C./ GRIGNANI, M.A. (a cura di). *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo Editore, 1995, 105-20.

MANINI, F. "La censura delle idee come strumento politico", *Cinema Nuovo*, (241) maggio-giugno 1976.

MANNI, P. “Dante”, in MANNI, P. *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*, Bologna: Il Mulino, 2003. 79-185.

MANNINO, V. *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1974.

MARAINI, D. “Perché non piace ai censori il potere visto da Pasolini”, *La Stampa* 15 novembre 1975.

MARCHI, M. “Pasolini dopo “rosada””, in MARCHI, M. *Sondaggi novecenteschi. Da Svevo a Pasolini*. Firenze: Le Lettere, 1994, 171-206.

-----, “Introduzione”, in TITONE, M. S. *Cantiche del Novecento. Dante nell’opera di Luzi e Pasolini*. Firenze: Olschki, 2001, II-XXXII.

MARINIELLO, S. “Toward a Materialist Linguistics: Pasolini’s Theory of Language”, in RUMBLE P./TESTA, B. (eds). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, 106-25.

MARIOTTI, C. “In quel mucchietto di stracci insanguinati”, *L’espresso* 9 novembre 1975.

MARTELLINI, L. *Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Le Monnier, 1984.

MASTRONARDI, L. *Il calzolaio di Vigevano*. Torino: Einaudi, 1974.

MATTIOLI, E. (a cura di). *Mimesis, Studi di estetica*, (7/8), Bologna: Clueb, 1993.

MENGALDO, P. V. *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi, 1978.

-----, “Pasolini critico e la poesia contemporanea”, in SANTATO, G. (a cura di). *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*. Padova, Cleup, 1983, 121-52.

MILANO, P. "Nelle bolge di Pasolini", *L'espresso* 11 gennaio 1976.

MONDO, L. "Intervista a Pasolini", *La Stampa*, 20 gennaio 1975.

MORARU, C. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press, 2001.

MORAVIA, A. "Ma che cosa aveva in mente?", *L'espresso*, 9 novembre 1975.

-----, "Salò e le 120 giornate", *L'espresso*, 23 novembre 1975.

MURACA, G. *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea*. Catanzaro: Rubbettino, 2000.

MURRI, S. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Ilcastoro Cinema, 1994.

-----, *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau, 2001.

MUSATTI, C. "Il Salò di Pasolini regno della perversione", *Cinema Nuovo*, (239) gennaio-febbraio 1976.

MUZZIOLI, F. *Le teorie letterarie contemporanee*. Roma: Carocci, 2001.

NALDINI, N. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.

NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi, 1977.

NOFERI, A. "Dante e il Novecento", *Studi danteschi*, XLVIII (1971), 185-209.

ORR, M. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press, 2003.

OXILIA, A. "Dante negli scrittori de "L'Ultima", in *Aspetti e problemi della critica dantesca. Atti del convegno di Studi a cura della Lectura Dantis Internazionale*. Roma: De Luca, 1967.

PAGLIARANI, E. *Cronache ed altre poesie*. Milano: Schwatz, 1954.

PAGLIARO, A. "Simbolo e allegoria", in PAGLIARO, A. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, II, Messina-Firenze: D'Anna, 1967. pp.486-94.

PAPINI, G. "Per Dante e contro il Dantismo", in PAPINI, G. *Eresie Letterarie (1905-1928)*. Firenze: Vallecchi, 1932, 13-23.

PARMEGGIANI, F. "Pasolini e la parola sacra: il progetto di San Paolo", *Italica*, 2 (73) 1996, 195-214.

PASSANNANTI, E. *Il corpo & il potere*. Leicester: Troubadour, 2004.

PATTI, E. "A "Poetic Idea": (Re-) Sacralizing the Wor(l)d. Pasolini's Project for a Film about Saint Paul", in RISSO, L. (ed) *Politics and Culture in Postwar Italy*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Press, 2006.

-----, "Mimesis: 'Dante's Will to Be a Poet.'", in LAWTON, B. /BERGONZONI, M. (eds) *Pier Paolo Pasolini 30 Years Later*. Washington: New Academia Publishing, forthcoming.

PEDULLÀ, W. *La letteratura del benessere*. Napoli: Libreria scientifica editrice, 1968.

-----, "L'inferno di Pasolini", *Avanti* 21 dicembre 1975.

PESTELLI, L. "Il furore di Salò-Sade", *La Stampa* 16 novembre 1975.

-----, "Dalla censura all'autocensura", *La stampa* 20 dicembre 1975.

PETERSON, T. E. "Parallel Derivations from Dante: Fortini, Duncan, Pasolini". *South Atlantic Review*, 4 (59) 1994, 21-45.

PETRUCCIANI, M. "Dante e le poetiche contemporanee", *Rivista di cultura classica e medievale*, 1/3 (VII) 1965, 861-80.

-----."Due paragrafi per Dante e il Novecento", in ZENNARO, S. (a cura di). *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979, 163-202.

PISANELLI, F. "Dall'umorale all'umorismo: per una dizione totale della realtà. Lettura di *Trasumanar e organizzar* e *Petrolio*", in SAVOCA, G. (a cura di) *Contributi per Pasolini*. Firenze: Olschki, 2002, 129-41.

POLACCO, M. *L'intertestualità*, Bari: Laterza, 1998.

PIERSANTI, U. "Pasolini o della dicotomia", in DE SANTI, G./LENTI, M./ROSSINI, R. (a cura di) *Perché Pasolini?*, Firenze: Guaraldi, 1978, 189-202.

PLOTTEL, J.P.P. *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*. New York: New Literary Forum, 1978.

PRATOLINI, V. *Metello*. Milano: Mondadori, 1955.

PUPINO, A. (a cura di) *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2004.

QUILLIGAN, M. *The Language of Allegory*. New York: Cornell University Press, 1979.

QUINTAVALLE, U. P. *Giornate di Sodoma*. Milano: SugarCo, 1976.

RAFFI, A. *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal "Convivio" al "De Vulgari Eloquentia"*. Catanzaro: Rubbettino, 2004.

- RAGUSA, O. "Italian Criticism since Croce", *Contemporary Literature*, 4 (9) 1968, 473-91.
- RAMAT, S. "Il Novecento e una traccia di Dante", *Forum Italicum*, IV (1970), 311-30.
- RE, L. "Intervista a Pasolini", *Stampa sera*, 10 gennaio 1975.
- RICHTER, H. "Impostazione iper-moralistica dell'omosessualità", *Cinema nuovo*, (239), genn-febb. 1976, 31-103.
- RIFFATERRE, M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- RINALDI, R. *Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Mursia, 1982.
- RIVA, V. "Povero Cristo", *L'espresso*, 9 novembre 1975.
- RODDEWIG, M. "La mimesi interpretativa di Dante nel '900 fra destra e sinistra", *Testo*, n. 22 (1991), 23-40.
- RODHIE, S. "La teoria del cinema e l'opposizione alla legge sull'aborto", *Cinema Sessanta* (4) luglio-agosto 1993, 29-35.
- , "Neo-realism and Pasolini: the Desire for Reality", in BARAŃSKI, Z. (ed). *Pasolini Old & New*: Dublin: Four Courts Press, 1999, 163-84.
- RODIO, A. *Le argonautiche*. Milano: BUR, 1986.
- ROMANELLO, A. "Sul *Laborintus* di Edoardo Sanguineti", *Bollettino '900*, (1) 1995.
- ROSA, A. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Samonà e Savelli, 1969.

ROSSI, A. "La Divina Mimesis e il dopo Pasolini", *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, (312) 1976, 145-49.

RUMBLE, P. /TESTA, B. (eds). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

-----, "Stylistic Contamination in the *Trilogia della vita*: the case of *Il fiore delle mille e una notte*", in RUMBLE, P. /TESTA, B. (eds). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, 211-31.

RUSSI, A. "Pier Paolo Pasolini: "Poesie a Casarsa"", in VOZA, P. (a cura di). *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*. Milano: Liguori Editore, 2000, 56-9.

SANGUINETI, E. *Laborintus*. Varese: Magenta, 1956

-----, *Interpretazione di Malebolge*. Firenze: Olschki, 1961.

-----, *Il realismo di Dante*. Firenze: Sansoni Editore, 1966.

-----, *Ideologia e linguaggio*. Feltrinelli: Milano, 2001.

-----, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*. Genova: Costa & Nolan, 1989.

-----, *Dante reazionario*. Roma: Editori Riuniti, 1992.

SANT'AGOSTINO. *L'istruzione cristiana*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1994.

SANTATO, G. (a cura di). *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. Padova, Cleup, 1983.

SARTRE, J. P. "Sartre su Pasolini", *Cinema Nuovo* (240) marzo-aprile 1976.

SCALIA, G. *Critica, letteratura, ideologia*. Padova: Marsilio, 1968.

SCIASCIA, L. *Il fiore della poesia romanesca*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 1952.

SCHIFANO, L. "Salò/Sade: scritture a specchio", *Bianco e nero*, (2) 2002, 5-25.

SCHREBER, D. P., *Memorie di un malato di nervi*. Milano: Adelphi, 1974.

SCHWARTZ, B. D. *Pasolini Requiem*. Venezia: Marsilio, 1995.

SCORRANO, L. *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*. Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1976.

----- "Dante e i crepuscolari", in ZENNARO, S. (a cura di). *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979, 129-62

----- *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Longo Editore, Ravenna, 1994.

SEGRE, C. "La volontà di Pasolini 'a' essere dantista", *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, (16) 1965, pp. 80-4.

----- "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", in DI GIROLAMO C. /PACCAGNELLA I. (a cura di) *La parola ritrovata*. Palermo: Sellerio Editore, 1982, 15-28.

----- "Contini e la critica testuale", in BRESCHI, G. (a cura di). *Su/Per Gianfranco Contini*. Roma: Salerno Edizioni, 1990, 217-29.

SICA, G. *Edoardo Sanguineti*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.

SICHERA, A. "Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima Domenica Uliva", in SAVOCA, G. (a cura di). *Contributi per Pasolini*. Firenze: Olschki, 2002, 197-216.

SICILIANO, E. "Salò, l'ultimo processo", *Il mondo*, 27 novembre 1975.

SITI, W. *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-56)*. Torino: Einaudi, 1980.

SOFFICI, A. *Arlecchino*. Firenze: Libreria della "La Voce", 1914.

------. *Giornale di bordo*. Firenze: Libreria della "La Voce", 1915.

SOLLERS, P. "Dante et la traversée de l'écriture" (1968), in SOLLERS, P. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Éditions du Seuil, 1968a. 14-47.

------. "Sade dans le texte", in SOLLERS, P. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Éditions du Seuil, 1968b. 48-66.

SPARIOSU, M. "La mimesis nella teoria contemporanea: un approccio interdisciplinare", in MATTIOLI, E. (a cura di). *Mimesis, Studi di estetica*, (7/8), Bologna: Clueb, 1993, 73-104.

SPILLA, P. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese Editore, 1999.

SPRIANO, P. *Gramsci. La vita, le idee, il sacrificio*. Roma: Stabilimento Grafico Fratelli Spada, 1967.

STRINDBERG, A. *Inferno*. Milano: Adelphi, 1972.

TAGLIERINI, C. "Intervista a Pasolini", *Il mondo*, 26 dicembre 1974.

TESTORI, G. "A rischio della vita", *L'espresso*, 9 novembre 1975.

TITONE, M. S. *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Firenze: Olschki, 2001.

TODOROV, T. (a cura di). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi, 1968.

TOFFOLO, D. *Intervista a Pasolini*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'immagine, 2002.

TRICOMI, A. "Petrolio tra modernità e postmodernità", *Nuova Prosa*, n.38.

----- . "Petrolio", "sotto il segno/primario di Marx e quello, a seguire,/ di Freud", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Maggio-Dicembre 2002, 337- 49.

----- . "Ritratti critici di contemporanei. *Petrolio*", *Belfagor*, (IV) luglio 2003.

----- . "Lo strabismo di Pier Paolo Pasolini", *Il Contesto*, (2) 2004.

----- . *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*. Roma: Carocci, 2005.

----- . *Pasolini: gesto e maniera*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005a.

TUCCINI, G. *Il Vespasiano e l'abito da sposa*. Pisan di Prato: Campanotto Editore, 2003.

VAZZANA, S. "Il dantismo di Pasolini", in ZENNARO, S. (a cura di). *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979, 279-89.

----- . "Ultimo dantismo pasoliniano", *Alighieri: rassegna bibliografica dantesca*, (34) 1993, 135-40.

VIANO, M. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film. Theory and Practice*. Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1993.

VIGHI, F. *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna: Longo Editore, 2001.

VOZA, P. (a cura di). *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*. Milano: Liguori Editore, 2000.

WAGSTAFF, C. "Reality into Poetry: Pasolini's Film Theory", in BARANSKI, Z. (ed). *Pasolini Old & New*, Dublin: Four Courts Press, 1999, 185-227.

WARD, D. "A Genial Analytic Mind: 'Film' and 'Cinema' in Pier Paolo Pasolini's Film Theory", in RUMBLE, P./TESTA, B. (eds). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, 126-51.

WEST, R. "Da "Petrolio" a Celati", in BENEDETTI, C./ GRIGNANI, M.A. (a cura di). *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo Editore, 1995, 39-50.

WILLEMEN, P. *Pier Paolo Pasolini*, London: Bfi, 1977.

WÖHL, J. *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang, 1997.

ZANZOTTO, A. *Aure e disincanti nel Novecento letterario*. Milano: Mondadori, 1994.

ZIGAINA, G. *Pasolini tra enigma e profezia*, Venezia: Marsilio, 1989.

-----, *Pasolini. Un'idea di stile: uno stilo!* Venezia: Marsilio, 1999.

-----, *P.P.P. Organizzar il trasumanar*. Venezia: Marsilio, 1999.

Il grande dizionario di italiano. Milano: Garzanti, 2007.

Atti degli Apostoli, in *La sacra Bibbia*. Roma: Edizioni Idea Libri, 2007.